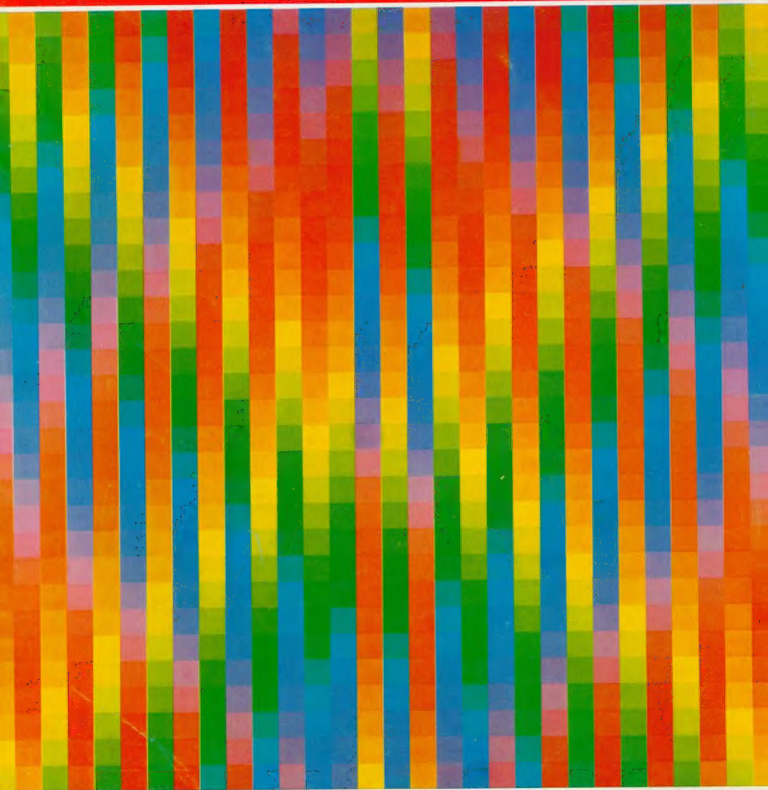


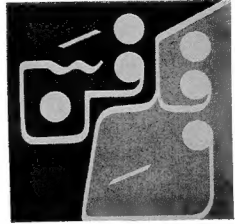
فكر وفن

٢٣



Das Recht muss nie der Politik,
wohl aber die Politik jederzeit
dem Recht angepasst werden.

Immanuel Kant



القهرست

- ٤ سميح القاسم ، يوسف
Sameeh Al-Qasem, Joseph, Deutsch von Annemarie Schimmel
- ٨ لوتر تسان ، كانت وقضية السلام
Lothar Zahn, Kant und das Friedensproblem
- ٢٠ فيلهلم إمریش ، الفن القصصي في القرن العشرين ومغزاه التاريخي
Wilhelm Emrich, Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts
und ihr geschichtlicher Sinn
- ٤٥ فرانز كفكا ، طبيب القرية*
Franz Kafka, Ein Landarzt
- ٥٦ مجدى خليل : محاولة للخروج
تفسير قصة فرانز كفكا «طبيب القرية»
Magdi Khalil, Ein Versuch aufzubrechen · Interpretation von Kafka's Landarzt

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

إدارة التحرير : Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland

ترجمات: Ahmad Sharkas, Cambridge, Mass.; Dr. Muhammad Ali Hachicho, Köln; Dr. Arnold Hottinger, Madrid; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Magdi Youssef, Bochum.

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, D 8 München 20, Abhofach, Bundesrepublik Deutschland



Nr. 23 1974 11. Jahr

Herausgeber: Albert Theile

Entwurf von Anwar und Mary Shemza

الفهرست

٦٢ ناجي نجيب ، طه حسين وفرانز كافكا
Nagi Naguib, Taha Husain und Franz Kafka

٦٨ سيجريد كاله ، خطاب عن البينالي العربي الأول في بغداد ، ١٩٧٤
Sigrid Kahle, Brief über die arabische Biennale in Bagdad 1974

٨٤ قصائد من العراق
Gedichte aus dem Irak

٨٧ طلائع الكتب

صور الخلاف

الصفحة الأصلية : ريتشارد بول لوزه ، صفوف لونية رأسية تربطها شرائط لونية . زيت على قماش (جفانوس) ، ١٩٧٢/١٩٧٣ .
الصفحة الخلفية : ريتشارد بول لوزه ، صفوف لونية مع فواصل أفقية ، زيت على قماش (جفانوس) ، ١٩٧٢/١٩٧٣ .
Richard Paul Lohse, Modulare und serielle Ordnungen, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln, 1973

تظهر مجلة "فكر و فن" العربية مؤتاً مرتين في السنة - الاشتراك : ١٢ مارك ألماني ، - النسخة الواحدة : ٦ مارك ألماني ، ضمن الاشتراك
المخفض للطلبة : ٧,٥٠ مارك ألماني ، - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر
الطابعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف المروف : J.J. Augustin, Buchdruckerei, Glückstadt

حقوق النشر ، ألبرت تايلر ، برن ، سويسرا ، وف. بروكلمان ، ميونخ.

اَحْمَد
الله

يوسف

سميح القاسم

JOSEPH

*Ich schnitt für euch Zelte o Freunde
aus meiner Haut
Und um die Lustschlösser der Trauer
Tränkt ich mit roten Tränen
jeden Rosenzweig.*

*Und weht der Wind über mich hin,
so frage ich ihn —
Und kehrt er zurück so trage ich ihm
— begierig, mit ihm zu sprechen,
selbst wenn nie Antwort kommt —
einen Friedensgruß auf meine Freunde
Meine Brüder Nachbarn Gefährten . . .
Einen Friedensgruß — ach:*

*Wie geht es euch in Kälte und Glut?
Und geht es gut
den Kindern? Wie geht's
den Kameraden, den toten?
Jenseits der Mauer, gewöhnten sie sich
an die lange Nacht, an das Schweigen?*

*Wie geht es Jakob, unserem Ahn?
Ob er noch immer gebeugt auf den Stab seines Kummers steht,
eine Hand — vom langen Schweigen der Kindesverluste
an die Wange gepresst —
und die andre im blutigen Hemd
einsinkend, unlöslich fest?*

*O Freunde, Freunde
Sollte einmal der Wind
liebenvoll fragen „Was wünschst du, mein Kind?“
und euch meine Nachrichten bringen —
So geht für mich hin zu Jakobs Zelt
Und sagt: ich küsse von fern ihm die Hand
frohe Kunde im Land frohe Kunde im Land
Unser Joseph kehrt heim!*

*Denn ein Versprechen besteht
zwischen Gott und Mensch.*

Deutsch von Annetta Schimmel

يوسف

أقص لكم خياما ... ايها الاحباب
من جلدي

وحول مضارب الاحزان

اسقي بالدموع الحمر

كل شتائل الورد

وإن هبت على الريح ...

أسألكم

وإن عادت ... أحملها

وأحرص إن أحدثها

ولو ظلت بلا رد

سلاما ... ايها الاحباب

يا اخوان ... يا حيران ... يا اصحاب

سلاما ...

كيف انتم في فصول الحر والبرد

وكيف الحال

على الأطفال؟

وكيف رفاقنا الموتى؟

هل اعتادوا وراء السور

طول الليل ... والصمتا

وكيف امامنا يعقوب؟

تري مازال — يا ناري — على عكازه الوجد

يد ... من طول صمت الشكل

لاصقة على الخد

وانخرى ... في قميص الدم

غائصة بلا حد؟

أجباتني أجباتي

إذا حنت على الريح

وقالت مرة: ماذا يريح سميح

شأوت أن تزودكم بأبائي ...

فروا لي بخيمة شيخنا يعقوب

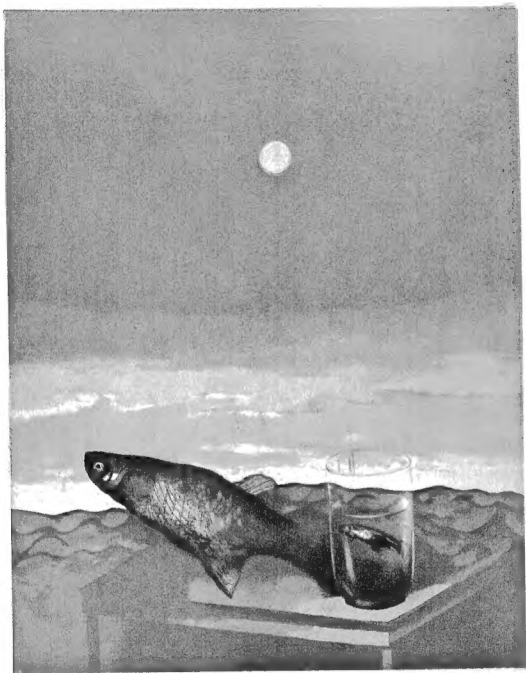
وقولوا: اني من بعد لم يديه عن بعد

أبشره ... أبشره ...

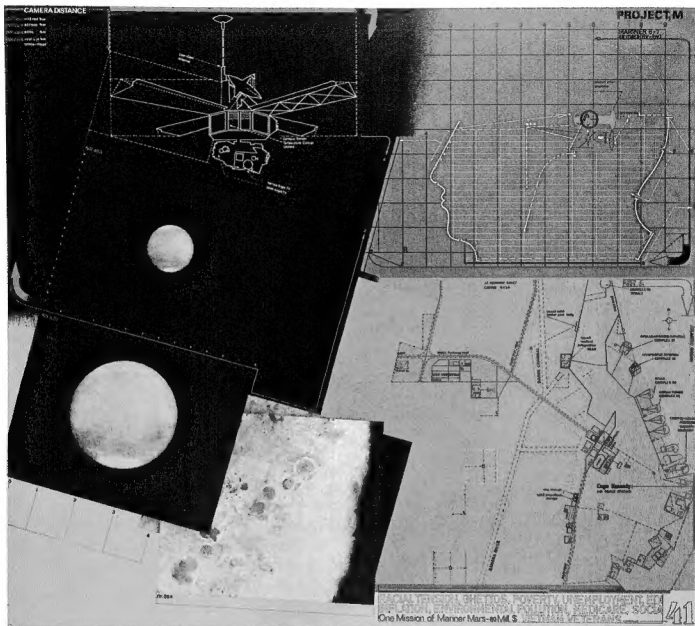
بعودة يوسف المحبوب

فان الله والانسان ...

في الدنيا ... على وعد



جيرهارد شلوتر، سمكة كبيرة في كوب صفيح، ١٩٧٣



رائٹر فیتون، مشروع م ۷/۶، ۱۹۷۱

كانت وقضية السلام

بقلم لوتر تسان

«... من وظائف الإنسانية الطبيعية أن تتبادل النظر فما يخص الإنسان كانسان...»
كانت

للملاك، وهكذا فليس من باب الصدقة أن تقوم الدول الغنية بتعصيد أبحاث السلام والاشتغال بهذه الأبحاث.

في الاقن تلوح الآن ملامح سياسة استقرار قادمة، ترسم خطوطها القوى العظمى والدول الغنية لتأمين السلام. وإذا تأملنا تبعات هذه السياسة حتى النهاية فلا بد أن نشك في جدوى هذا المفهوم السلبي للسلام، وهو ما تؤيده أهم وثائق السلام السياسية المعاصرة، مثل ميثاق الأمم المتحدة ومواثيق منظمتها الخيرية. وإذا كان السلام بمعنى توثيق الأوضاع القائمة فعلا قانونيا أفضل من وقوع الحرب، خاصة بالنسبة للدول الغنية، فإن مثل هذا الاتفاق لا يتفق مع تطالعنا وما يشهده حتى الآن لفظ «السلام». في انفسنا من مشاعر وأصداء بناءً وعلى ماضينا وتراثنا اللاهوتي والفلسفي والرومانسي. وليس غريبا أن يفسر السلام السالب - احتراءً - بيشته - بأنه سلب الحياة، وأنه «سلام المقابر»، وهو سلام يرفضه الفيلسوف أرنست بلوخ E. Bloch، إذ أن الحياة في عالم مريض، ذي أوضاع ثابتة مستقرة، تنور فيها الدورة دون صراع، تسلب الحياة حوافزها الذاتية والسياسية النابعة عن التنافر والصراع، وتضع الحياة نهائيا في قبضة المؤسسات والتكنريات القائمة صدقة في هذه اللحظة التاريخية. وأيا كان الأمر، فالسلام، حيث لكل شيء هادئ، ثابت، ومنظم، لا يبدو هدفا نهائيا للحياة والتاريخ. ما هو إلا حياة صناعية، ومن الناحية الإنسانية لا جدية له، فهو يشبه حال منزل كبير تسكنه اطراف عديدة، لا يربطها رابط، ولا هم لكل طرف منها إلا

وقتلوا أخيرا إلى السلام! هذه الكلمات قد ينهر المربون أطفالهم الصالحين المتشاكين. وقد لا نجد تعريفا أكثر تضاها للفظ «السلام» منه في هذا الإطار اللبوي. ومع ذلك فهذا المعنى يتحدد فهنا «للسلام العالي». معنى «السلام» هنا ليس أكثر ولا أقل من ترك الآخر لشأنه، أو تركه في هدوء. ويعرف السلام حسب المقياس السياسي العالمي بالمعنى السالب بأنه «غياب الحرب». وتهدف سياسة تأمين السلام في النهاية إلى عقد هدنة عالية تنطلق من «الوضع القائم»، وتنتج في ذلك سياسة «التعايش السلمي» التي قامت في حينها على مبدأ «عدم التدخل في الشؤون الداخلية» للشعوب الأخرى. تنتظر الأبحاث المساة «بأبحاث السلام التقديرية» (١) بعدم ارتباط إلى هذا المفهوم السلبى للسلام (٢) وما يقترن به من الرقبة في الحفاظ على «الأنظمة القائمة» "pattern maintenance"، على أنه لا توجد أكثر من بدايات متواضعة لتصور إيجابي للسلام، وهو تصور لأمل في اتخاذ أساسا. للتفاهم العام عن السلام. وكما يؤكد هربان شميد، فلا أمل في الوقت الحاضر في الوصول إلى اتفاق عام يشمل أكثر من السلام بالمعنى السالب، وذلك لأسباب تاريخية قديمة وأسباب حاضرة. عندما بدأت أبحاث السلام في الدول الاسكندنافية خاصة في المرحلة الأخيرة من الحرب الباردة، هذا إن كانت الحرب الباردة قد انتهت، فكان من الممكن أن تنطلق من مصلحة عامة، وهي الحاجة إلى الاستقرار لدفع خطر الدمار اللوى. ومن الطبيعي أن يبدو السلام كوسيلة لتأمين الملكية القائمة الآن في العالم شيئا غنيا بالنسبة

تجنب ازعاج الأطراف الأخرى، والحفاظ على قواعد السلوك، إن قابل طرف منهم الآخر في درج المترل.

لا يرضى هذا السلام طموح الطامعين، ولكن من الصير أن تفكر في سلام أفضل منه. لا نخلدنا هذه الرثرة الواسعة عن السلام، فهي على الأرجح للز الراد في الميون، ولاتنبح من رغبة عميقة في السلام. ويكتب الكسندر ميتشرليش A. Mitscherlich: «صحيح أن لفظ «السلام العالمي» من الالفاظ التي ترددها البلاغات السياسية، تنطقها الأقواه وتكتبها الأقلام مرات ومرات، ولكننا لا نجد مقابل ذلك إلا محاولات طفيفة للغاية لتصور كيف يكون هذا السلام، وكيف تكون الحياة في العالم في ظل هذا السلام»^(٥). ويرجع ميتشرليش - كتلميذ فرويد - «العلم الرغبة في الاشتغال حقيقة بالسلام» إلى نظرية التحليل النفسي، التي يمتصها إتناغشي أن نميش في حال من السلام المنظم وأن نفقد - كما سبق الإشارة - دوافعنا الحياتية العدوانية. ربما عاقتنا أسباب كثيرة عن بحث قضية السلام، كطبل الراحة والاستكانة، وكثرة المشتريات الموقعة، أو اليأس ونسبة الأمل، أو فقدان الإيمان بأى نظرية تتخطى عالم الواقع القائم، ولكن الوضع الموضوعي يدفعنا إلى التحلى ظللانا، ذلك أن النزعات العدوانية التي تبيت تحت ستار ادعوات السلام، يجانب القفر إلى أهداف جماعية عالية، يشكل وضعا خطيرا، كما يكرر فون فيستكر G. F. von Weizsäcker. إن تطور وسائل التكنولوجيا، التي يمكن استخدامها أيضا في التخريب، كما يقول كانت في رسالته التي وضعها منذ مئتي عام وفي السلام الدائم Zum ewigen Frieden والتي لاقت شهرة ضخمة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، سيجعل لزاما علينا، أن لا نترك هذه الوسائل في قبضة الشهور العدوانية الغاشمة، وأن نضعها تحت سيطرة منظم فعال يجسم فكرة السلام الإيجابي.

من أين نبدأ اليوم في التفكير في السلام؟ ماذا نعود بانظارنا إلى هذا الفيلسوف «القديم» كما يشير عنوان المقال، ولماذا لا نرتكن إلى أحد معاصرينا؟ هناك إجابة أولى بسيطة، تلتخص في الدور المحوري الذي يلعبه مفهوم كانت في كل نقاش عن السلام بين الناطقين بالألمانية، هذا بجانب غياب مفهوم حديث مماثل، يمكن أن نطلق منه. لماذا لم يوضع السلام منذ كانت موضع البحث الجدى؟ من السير أن يجب على هذا التساؤل. لأنكفى هنا شروح التحليل النفسي. وربما كان من الضروري أن نبحث هذا النص في ضوء التحول الذي

حدث منذ كانت من العقل العمل إلى العقل الوظيفي^(٦)، ومن الأخلاق والغاية إلى التفكير العمل والسببي، ومن الفكرة العامة إلى التخصص العلمي. فالعلم الذي حكم القرن يوجه علمته إلى المعطيات الموضوعية، ولا يعرف ما يسي بمستقبل السلام. ولا مبادئ منهجية يفسر المستقبل تحت مفهوم الممكن موضوعيا وتكنولوجيا، والمناسب المفيد علميا، أو يفسر المستقبل بقياس الضرورات الاقتصادية لسد الحاجات القائمة. لم يرتفع نداء السلام ونداء الفكرة الإنسانية الملزمة، إلا بعد حربين عالميتين رقا القباب عما وراء التقدم التكنولوجي: من «بربرية حضارية» (يتصير ترومان مان)، وبعد أن اتضح على وجه الخصوص أن العلم الذي يخدم الإنتاج السلمي فحسب في طريقة إلى تحويل الأرض إلى مستنقع صناعي، وأن المشاكل الاجتماعية العالمية لا يمكن حلها فحسب بواسطة الفكر العلمي المتخصص بمحلوليه، وإنما عن طريق التعاون العالمي. في هذه المحاولات المرددة لإعادة «العقل العملي» الذي يسهدف أهلا انسانية كلية إلى مكانته، تحت وطأة الضرورة القليلة لا النظرية، يردد اسم كانت. فقد توصل كانت. بالفعل عام ١٧٩٥، قبل أن توجد التكنولوجيا الحديثة، إلى الضرورة الكامنة في التقدم التكنولوجي التي تهيئ من اللزام الوصول إلى تعاقد دستوري سياسي للسلام العام. أما كيف توصل كانت إلى هذه النبوة التي فصل فكرتها بعيدا عن كل جموح مثالي، فهذا ماسنينيه في السطور التالية.

خلقية العرض التالي هي اكتشاف فلسفة كانت السياسية من جديد بعد عام ١٩٤٥، وقدمت هذا الاكتشاف من وجهات مختلفة أوضحت نسج فكر هذا الفيلسوف وأبرزت حداثة التي لم ينل منها الزمن مثاله. عقب صدمة الهزيمة في الحرب العالمية (في ألمانيا)، واليحث عن أعمدة نزائية سليمة، ظهرت رسالة كانت وفي السلام الدائم في الأسواق. اخبرتها المطابع في السنوات التالية في أكثر من ١٤ طبعة مختلفة، ونرى مقدمات هذه الطبعات توجه الانظار إلى اقتراح كانت بإصدار دستور للسلام العالمي، وهو دستور يشبه إلى مدى بعيد ميثاق الأمم المتحدة وموائيق منطلها الدولية الجائنية، بجانب هذا الوجه الدستوري لفلسفه كانت السياسية، برز فيها بعد الوجه الوجودي الأخلاقي لهذه الفلسفة، الذي مثله خاصة كارل ياسبرز Karl Jaspers في منتصف الخمسينيات في مباحثه التي يشيد فيها بكانت. ففي هذه المباحث يكرر ياسبرز وجهة النظر، بأن السلام «مرغوب



1. Pregel Fluss 2. Brandenburgische Thor. 3. Festung Friedrichsburg. 4. Habersbergische Kirch. 5. Altes
 nial Licent und Nachhaus. 6. Neue Academie Kirch. 7. Janus Hallen Thron. 8. Thron bei dem Alte-
 nial gemein Garten. 9. die Polnische Kirch. 10. Meissen Thron. 11. Frankeimische Kirch. 12. Kneip-
 sche Rathhaus. 13. Altkatholische Kirch. 14. Königl. Schloss. 15. der Haupte Thron. 16. Altkatholische Rathhaus. 17.
 Schmidt Thron. 18. Kneipische Thron und Collegium. 19. Polnische Hallen Thron. 20. Kneip-
 haus. 21. Pulver Thron. 22. Liebenichtische Rathhaus. 23. Catholische Kirch. 24. Capenichtische Kirch. 25.
 Königl. Spital. 26. Cathol. Kirch. 27. Nachheimische Kirch. 28. Academie Kirch. 29. Luthersche Kirch.
 30. Königl. Waisenhaus. 31. Friedländische Thor.

Alte. Engelrecht. 1771. 1772.

I G. Ringle fec.

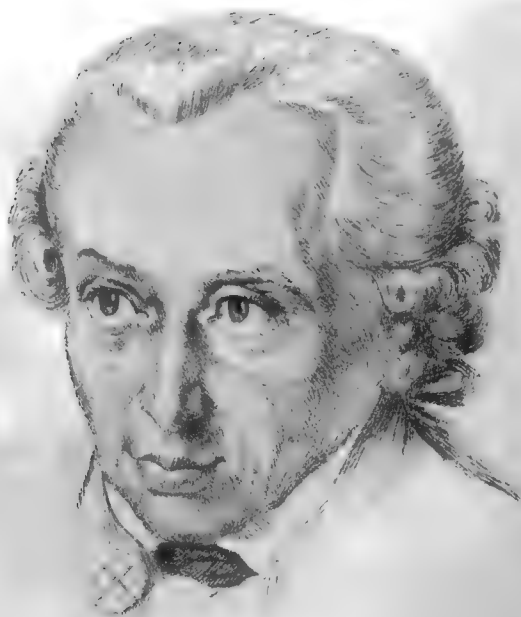
فریدریش برنہارد فرتر ، مدینة کونیگسبرگ ، حفر علی الحاس



1. Pregela fluvius 2. Porta Brandenburgica 3. Castellum Fridericoburgii 4. Templ. Katherbergerse 5. Regia domus
Plectialiū et Compactionis mercū. 6. Novū Templ. Refsgartense. 7. Turris longa platee. 8. Turris aqua. 9. Turris com-
mune Veteris Urbis. 10. Templ. Polonicum. 11. Turris Rheni. 12. Templ. Fraghemense. 13. Curia Kneiphofensis. 14. Vete-
ris Urbis Templ. 15. Arx Regia. 16. Turris cerulea. 17. Curia Veteris Urbis. 18. Turris Portae. 19. Templ. Cathedra
et Collegii in Kneiphoff. 20. Turris plateae Polonicae. 21. Curia Veteris Urbis. 22. Curia Loeb-
nicensis. 23. Templ. Reformatorum. 24. Templ. in Lachenicht. 25. Hospitale Regiū. 26. Templ. Catholici. 27. Templ.
Sackheimense. 28. Refsgartense. 29. Templ. Lathaurii. 30. Orphanotrophei Region. 31. Porta. 32. Fridlandica.

Fridr. Bonil. Werner del.

C. Pr. S. C. Maj.



فيه . . . بشرط أن يتحول الإنسان الى مخلوق اخلاقي» (٧)، إذ أن السلام كحال منظم نذظيا قانونيا يمكن أيضا في ظل الديكتاتورية، وغير جدير بهذا الاسم. وفي هذا السياق يرجع فون فيتسكير منذ عام ١٩٧٣ الى كانت ليطالب «بنظام اخلاقي جديد للحياة في العالم التقني» (٨)، إذ لا يكفي العقل المتخصص بمحلوليته وعقمه لحل الواجبات الجماعية الصبرية، وإنما تتطلب هذه الواجبات تضامنا ملتزبا يستهدف تحقيق أهداف عملية شاملة. تحف بهذه التفسيرات لفلسفة كانت مسحة النداء والدعوة الاخلاقية الروحية، على أننا نجد انجاءها ثالثا يأخذ. كانت كتنطلق لمبحث اجتماعي فلسفي وعلمي نظري، ويمتله في المقدمة هابرماس Habermas بمؤلفه الفلسفي التاريخي «المعرفة والمصلحة» Erkenntnis und Interesse. ويدخل هذا الانجاء بسيط: العلم كقوة منتجة أولى تكاد تسير اليوم الحياة الاجتماعية أجمعها، وإذا ظهرت في الحياة الاجتماعية أبنية مشوهة، أى ظهر بها «خلل وظيفي» لا يمكن التغلب عليه بوسائل العلم المعروفة حتى الآن، فلا بد أن يكون السبب في نهاية المطاف كامنا في مفهوم قاصر محدود للعلم نفسه: وهذا النقص يكن في تقلص ابعاد العقل العملي الاجتماعي، وهو ما نلاحظه منذ كانت.

استناداً الى هذا التفسير، وانطلاقاً من فلسفة كانت السياسية في مؤلفاته الأخيرة، نحاول في التالي أن نطرح قضية السلام عند كانت ومفزاها الحاضر. قد تبدو هذه المحاولة في نظر الكثيرين نظرية لغاية، فهي تبحث في مفهوم السلام العام دون أن تتطرق الى مشاكل السلام القائمة بالفعل في هذه الآونة، ولكن — بعبارة فون فيتسكير — «إذا أردنا صنع السلام، فلا بد أن يكون في طاقنا التفكير في السلام» (٩). أمام التفكير في السلام صعوبات أولية وعميقة، لا بد من استحضارها في أذهاننا، ولا نستطيع أن نغض الطرف عنها، إذا أردنا حقيقة السلام. قد تبدو البرجماتية في اللحظة الراهنة أكثر معقولة، وأكثر وعدا بالنجاح من التحليل الفلسفي، إلا أنها حمل في طياتها بذرة المأساة التي لا بد أن تنضج في النهاية، ربما بعد فوات الآوان. إذ إن السلام على هذا المنهج سلام سلمي، يرتكز دون حماس. وحتى نتجنب من البداية هذه القدرة، فلا بد أن نضع مفهوم السلام موضع التأمل الراديكالي الشامل، وأن نطرح السؤال عن

مدى هذا المفهوم ومعناه، وهما نود أن نفعله في الجزء الأول من البحث. أما في الجزء الثاني فهدفنا أن نوضح أن مفهوم السلام يتضمن بعدين، لا بد من الفصل بينهما فصلا دقيقا، ونشير اليها هنا بلفظي «الشرعية» و«الاخلاقية»، وهما في الحقيقة أن نوضح أن مشكلة السلام تكمن في النهاية في ضرورة التوفيق بين هذين البعدين. فمفهوم السلام الإيجابي لا يمكن أن يكون مجرد تسوية موضوعية قانونية لأقامة نظام دائم، ولا يمكن أن يكون مجرد نداء مثالي موجه الى «اخلاقية» ذاتية متقلبة، وإنما لا بد أن يجمع بين الإثنين، وإذا كان للسلام أن يكون كيانا موضوعيا حقيقيا، وقيمة انسانية. وفي ختام المقال نحاول تقييم مفهوم كانت للسلام تقنيا قديما، مبينين فجوات هذا المفهوم ومواطنه المشكلة، ومقارنين بين هذا المفهوم وتفسير السلام المعاصر.

بهذا المنهج تهدف الكلمات التالية الى دراسة ابعاد مفهوم السلام، ونعتبر نفسها مقدمة للتضاهم عن معنى السلام.

٢

اثبت مباحث علم النفس أن الرغبات كثيرا ما تتحول بواسطة الاستقاط الى حقائق، وهذا القلب قد يحدث عند تكوين النظريات. فقد يعتقد الإنسان أنه يتقضى في «المفهوم» على زمام الحقيقة، في حين أن هذه الحقيقة ليست إلا تصورا مثاليا نابعا من الرغبة أو التمني. وعاقبة هذا التقدير الخاطئ لطاقة «المفهوم» أو للتشيز هو نشوء اخيلة كاذبة فحسب، أى ضروب من الاوهام بدلا من الحقائق. والعكس يمكن، وهو ما يشير اليه خاصة الفكر الماركسي في نقده للايديولوجية البورجوازية المثالية: فقد يعتقد الفكر أنه يتحدث عن مثل أعلى لهذه، يتجاوز الزمان والمكان (في حالتنا «السلام»، في حين أن هذا المثل في الواقع ليس إلا تعبيراً عن حقيقة تاريخية اقتصادية. محور القضية هو مضمون ومرمى «المفهوم». هل يتطلع الى مثالية، يجب على الحقيقة أن تشكل نفسها على نسقتها، أم الأمر على العكس، وقصد المفهوم أن يعبر عن الواقع القائم للمؤمن، الذي تقوم فوقه الساء المثالية كظواهر وصراب ليس له اصول، أم أن المفهوم ينبع من الواقع ويشير اليه، وفي نفس الوقت ليس نتاجا للواقع فحسب، وإنما يتخطاه الى ما هو اسمى. هذا النقد للمقصد الأساسي «للمفهوم» لا بد أن يسبق كل عرض، إذ هو الذي يحدد مدى الوعي البدائي بالشئ وجنوى هذا الوعي في البحث عن هذا الشئ.

إميلويل كيث. نقش من وضع بيته وفقاً للوحة زيتية للفيلسوف بريشة
دوبل، ١٧٩١



جوتليب دبلر، صورة إيمانويل كانت، ١٧٩١

موضع البحث، ليس السلام بظاهرة من ظواهر الطبيعة وليس هو بحقيقة اجتماعية ثابتة، وإنما هو أمر اجتماعي sozialer Imperativ، يمكن أن نتفاهم عنه بواسطة العقل العملي، وتتفق على معناه وقيمه بالنسبة لنا، في حين أن كل تثبيت ديماغوفي للسلام بمثابة خيانة لمستقبل السلام أو سلام المستقبل. يختص البحث العلمي بالموضوعات المحسوسة للعقل النظري، وتختلف مفهوماته عن مقولات العقل العملي والأفكار واللبائى التى لا تمدنا بمعلومات ما عن مضمون المعطيات، وإنما تمدنا بمقاييس يمكن أن نقيس بها أفعالنا وتطلعاتنا. ومن السهل أن نرين عن طريق التحليل اللغوى لآى نص من نصوص مايسى «ابحاث السلام» أنها تتخلط بين هذه المقصدين. ففراها في الصياغة تستهدف عن عمد الحقائق والوقائع التى عاهاها التجربة - فهى تفرص أن تصفى على نفسها

بتناول كانت أولا بالبحث والتدق الهدف الذى يرمى اليه مفهوم السلام كـ مفهوم، إن كان يستهدف طبيعة أصلية للانسان، أم حقيقة تاريخية أم كان مجرد مقولة اخلاقية مثالية. وبالمقارنة نرى ابحاث السلام المعاصرة وقد اغفلت تماما هذا التدق التكرري لمفهوم السلام، وفراها - إن جاز التعبير - تخط وتمزج المقاصد العملية والنظرية والمقاصد التصورية والواقعية الى عجبن، لا يمكن أن نتخيز منه مفهوما للسلام. مفهوم «ابحاث السلام» يتضمن الوهم بأن السلام كيان موجود يخضع للبحث. أما في الواقع القائم فلا نرى غير التنازعات، وبعض الحيريات والاستراتيجيات لفض هذه التنازعات، مثل اتفاقيات الهدنة، التى تسمى كلبا، كما يذهب كانت، «بعقود السلام». ليس السلام بموضوع موجود محدود أو يمكن تحديده، ويمكن أن نقصده بالعقل للنظرى ونضمه



م. بيكر، إيسنويل كلت، لوحة زيتية، ١٧٦٨

على ما وراء الظواهر من أوامر مطلقة، وأنه باعد بين الإثنين وفصم عرى الصلة بينها منذ انتقد شيللر Schiller هذا الجانب، يوجه الى كانت مأخذ «الصرامة» و«التزمّت»، مما يجعل فلسفته في النهاية «غير مستساغة»، رغم امتناز به من سمو وروعة في التفاصيل. نريد في التالي اختبار صحة هذا النقد الذي وجهه هيجل الى كانت في ضوء مفهوم الأخير عن السلام. يفرق كانت بين الظاهر والواجب وبين ميدان الضرورة وميدان الحرية، ولكن ألم يحاول أن يربط بينهما أو يشير الى نقطة الإتصال والإنتقال بين الإثنين؟ يقول النقد والهجيب: «إن كانت طالب بواجب مجرد يتخطى حدود الإنسان، فهو يطالب على سبيل المثال بسلام لا يمكن الوصول اليه. حاول هيجل البرهنة على عقم هذا المدخل في الحكم الأخير، إذ أننا لانعرف طريقا يوصل بين مطلب السلام المتعالي المستقبلي،

صبغة البحث العلمي الدقيق - وفي المواضيع الهامة تلجأ الى الأوامر الاخلاقية غير الدقيقة، مستخدمه من جديد القافلاً مثل المسؤولية والاحترام والتسامح والحرية وأيضا الضمير، دوين أن تنبيه على الإطلاق الى هذا الانتقال من العقل النظري الإيجابي الى العقل العملي القرضي. بينت فلسفة اللغة التحليلية في بريطانيا، وخاصة ر. م. هير R. M. Hare بمؤلفه «لغة الاخلاق»، أنه من المستحيل أن نستخرج الأوامر Imperative من الثوابت Indikative، وصامت بذلك في تنحية الوعي النقدي. وكل من يميز بين المقصدين، يبدوله حديث السلام المعاصر سخفا عجايبا للعقل. اخلدت على الفلسفة والكانتية» النقديّة مأخذ عديدة، لعل أهمها وأكثرها جدية هو المأخذ الذي يقول إن كانت يقتصر العقل النظري على الظواهر الموجودة والعقل العملي



كانت، من نقش من. تولاي، نقلًا عن لوحة زيتية للرسم م. س. لوفنا، ١٧٨٩



كانت، منمنمة بريشة فريدريش فلهلم شينفالد، ١٧٨٦

أرنو باروتزي A. Baruzzi^(١١) ولكي نقطع برأى في هذا الخلاف بالنسبة «المفهوم السلام»، نراجع ابعاد هذا المفهوم، ولن تقتصر ذلك على رسالة كانت عن السلام، فهذا الكتيب يعالج قضية السلام من منظور «الشرعية» فحسب، ولا يتطرق الى الوجهة «الاخلاقية» Moralität، كما نرى في مؤلفات كانت في فلسفة الاخلاق والانثروبولوجيا. ونعود في هذا الصدد خاصة الى مبحث كانت: «أفكار عن التاريخ العام من المقصد العالمي» Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht فهذا المبحث بمثابة مقدمة تاريخية فلسفية لرسالة السلام، فهي توضح من النظر الى الوجود الاجتماعي الإنساني وتطورة ضرورة السلام العام، الذي تعرض رسالة السلام مبادئ الدستورية، في حين تسلسل مقاطع عديدة من مؤلفتي كانت «الانثروبولوجيا في المقصد البرجاني» Anthropologie in pragmatischer Absicht و «ميتافيزيقا السلوك» Metaphysik der Sitten كخاتمة مكونة من منظور اخلاق لرسالة السلام. إذ يعبر فيها كانت عن شكوكه

وبين الوضع القائم حالياً، ولذا تظل كل غاية سامية (أو متعالية) تتخطى ميدان التجربة والظواهر غير ملزمة erscheinenstranszendentes Ziel. هذا هو مضمون النقد «المنهجي» الرديكالي بمعنى الكلمة الأصلي: إننا حين نريد إثبات وجود طريق موصل في الفكر، فنحن مطالبين بالقيام بقفزة مستحيلة الى السلام السامي الذي يتخطى السلام الظاهر الملموس. يجانب هذا النقد المنهجي هناك أيضاً النقد النظري المعرفي، الذي يتأمل مطلب الواجب المطلق المتعالي ويجادل قائلاً: مجرد أننا نعرف هذا المطلب ونستطيع الحديث عنه، وهو مطلب عقلي صارم، تحكمه الفكرة، يثبت أن هذا المتعالي ليس شيئاً متعالياً تماماً، وإنما هو أيضاً موجود حاضراً، حسب مضمون الجملة القائلة: «من لا شيء لا يأتي شيء»، ويثبت أن فكرة السلام لم تأت من الهواء وإنما من التجربة^(١٢)، وأنه لا بد أن نفكر في مصدرها وأن نتعرف على مقوماتها التاريخية.

تختلف الآراء في هذا النقد، ففريق يأخذ به، وفريق آخر يدافع عن كانت بواسطة كانت نفسه» كما يقول

فهو يسميها المقدور Vorsehung و«غرض الطبيعة» Naturabsicht. على أن هذين اللفظين يخلوآن في هذا الاستعمال من أى مضمون صوري، وليس القصد منها الإشارة إلى خطة خلاص إلهية، أو إلى قدرية سلبية طبيعية للتاريخ، وإنما يعينان شيئاً وسطاً: يعينان قانوناً نابعاً من تراكم الأفعال الفردية الحرة، وهو قانون قد تكون في حرية، ولكنه أصبح يمثل ضرورة تتخطى هذه الحرية. مفهوم «غرض الطبيعة» Naturabsicht مفهوم صعب، ولا يخلو ظاهره من التناقض، ولا هيئته تامله عن قرب.

فلنحلل — بمفهوم كانت — حدثاً واقعياً هاماً من أحداث التاريخ الحديث، وهو تطوير القنبلة الذرية واستخدامها وتبليغها. أطلقت الطاقة الذرية من عقالاتها تحت الضرورة السياسية للتغلب على خصم قوى، أى لهدف محدود. ولكن بعد تحقيق الهدف واستسلام الخصم، ظل التهديد قائماً. وحتى لو كان هذا السلاح قد دمر بعد الحرب، لما تغير شيء. فما تحقق مرة، يمكن أن يتحقق في أى وقت. بهذه القوة التكنولوجية والعسكرية التي لم تعد ملكاً لدولة واحدة، كان على العالم أن يتخذ لنفسه سيلاً سياسية جديدة للتعايش، وكان لابد له أن يستغل هذه القوة في مجالات أخرى. على أساس هذا التطور التكنولوجي لتحقيق غرض عسكري، نشأت ضرورة تاريخية عالمية، تتخطى الصراع بين الخصمين السابقين الولايات المتحدة واليابان، وتتخلص في السؤال التالي: كيف يمكن الحجر على هذا السلاح الذي يهدد الكرة الأرضية عن طريق التعاون والتحالف السلمي والتدعيم السياسي الدولي؟

إن الإنسان، لتحقيق أهداف قصيرة الأجل، قد طور إمكانياته، وقاد الإنسانية — دون قصد — إلى موقف عام، يجعل من اللازم عليها، إن أرادت البقاء، أن تلجأ إلى العقل العملي وأن تصنع السلام. وهذا هو ما يطلق عليه كانت تعبير «المقدور» Vorsehung و«غرض الطبيعة» Naturabsicht، وعليه يقيم أمه إلى السلام. ليس كانت من الثنائيات يبحث يعتقد أن بلوغ هذا المطلب العالمي لابد وأن يتحقق من نفسه كنتيجة للوعي الكامل بهذه القضية الملحة. الأمر على خلاف ذلك، تحت إكراه التهديد والحاجة لتحسن فحسب فرص العقل العملي في تنفيذ الحريات في إطار نظام السلام العالمي، وهي خطوة كان الأخرى أن يقدم عليها العقل العملي من قبل كنتيجة للوعي بالمشكلة، ولكن للانقراض على هذه الخطوة لاتكفي العقل العملي الدوافع النظرية الخالصة.

إزاء أفعال «السياسة الطبيعية» Naturpolitik المتضاربة التي تلحق بعضها البعض وتفضي على كل فعل، أو بمعنى آخر إزاء تصارع القوى التي تعطل بعضها البعض وتظهرها السياسة الأخلاقية كالأمل الوحيد، فهي وحدها التي تستطيع إزاء تعادل القوى أن تفعل الخير.

هل هناك عند كانت اتصال من علم الظواهر إلى فكرة السلام المتسامي transzendente Idee des Friedens، أم أنه يضع فكرة السلام المتسامي كفرض يفرضه العقل العملي الخالص في وجه عالم الظواهر. مأمعن الفصل بين نظام السلام الاجتماعي الذي تنظمه القوانين وبين المسؤولية الأخلاقية للفرد؟ هل لذلك ما يبرره! لتجنب سوء الفهم نقول، إننا لائقوم هنا بدراسة فلسفية تاريخية خاصة، فسنستنبط بنا هذه السطور إلى حيث نرى كانت الدقيق وقد جانب الدقة، ربما عن حكمة ما، وربما ليبرز مشكلة مفهوم السلام.

٣

تعلق بمؤلفات كانت تهمة الخالية الصارمة، ولكن إن تناولنا مؤلفاته السياسية، فسنستبين بعد وعلة المبالغة في عرض «نظرية الخلاف بين الوجود والواجب» سرى أن حديث كانت عن السلام أكثر واقعية من حديث أئمة الأخلاق القدماء والحديثين، وأكثر واقعية من أحاديث باحثي السلام في المناسبات، ومن أسرار تيجتهم للسلام.

كان كانت يعرف جيداً، أن النظرية العقلية وحدها لاتكفي — ربما باستثناء بعض الحالات النادرة — لكي يلزم الإنسان التزاماً عملياً بالسلام. بل إن هذا الفيلسوف التنويري يؤكد «أن النجاح لا يتوقف فحسب على مانفعل ... وإنما على ما تفعله الطبيعة الإنسانية بنا حتى تدفعنا إلى اتجاه، قد لارضاه لافسنا بسهولة»^(١٢). فالسلام يمكن فحسب عن طريق التقيد العام للحرية، وهو بذلك مسألة لاترتبط بطلب اللذة الانانية المتراذب.

ولكن من وجهة أخرى، «ما لافعله الإنسان بسرو، يفعله بتقدير شديد، مبرراً إياه لنفسه بمبررات الواجب، بحيث لاتستطيع أن نعمل على هذه المبررات كدوافع نفسية»^(١٣) فالعقل العملي للإنسان، رغم أنه، كطاقة مستقلة، يستطيع أن يطور ما يريده في الفكر، لابد له لتحقيق أغراضه أن يتلقى الأمر من قوة موضوعية. هذه القوة، التي تساند العقل ضد انانية الغرائز، والتي لابد منها لتحقيق السلام، يعرفها كانت بلفظين شديداً الغموض:

إننا في الآونة الأخيرة، وليس من قبل، قد بلغنا ذلك الوعي الفعلي بالآزمة والحاجة، الذي بلغه كانت نظريا وعبر عنه في فكرة السلام العام. بهذا المعنى يكتب يورجن هابرماس في مقال له بعنوان «العلاقة بين السياسة والأخلاق»: فلم يعد مشروع كانت عن السلام العام يصور افتراضا أخلاقيا فلسفيا لاصلاح العالم، تحت الظروف الحاضرة نراه يعين الخانات المتاحة نظريا لبقاء العالم أجمع^(١٥).

إذا كان كانت يعتقد بإمكان حل قضية السلام السياسي عن طريق دستور مدني جمهوري، ويفصل مبادئ هذا الدستور، فهو لا يتفعل على الإطلاق أن قضية السلام تبدأ من هذا المنطق فحسب. فالسلام الذي تتفق عليه الحكومات وتصيغه في عقود قانونية تحت ضغط الحاجة الملحة Not لا يمثل إلا الضرورة الخارجية. في موقف عام، «يتطلب قانونا لحفظ التوازن»، يثبت من وضع العالم المتقلب المعرض لتداعيات الحرب. ولكن السلام الذي تحمله حكمة الدبلوماسية من «أهل» لن يمثل في وعي الأفراد والشعوب أكثر من تسوية تفتقر إلى التجانس، لن يعتبروه هدفا نابعا من الداخل، أو فعلا إراديا اقتضته الحرية. إن قبول مثل هذه التسوية التي فرضتها الحاجة الملحة والخضوع لها يؤدي حسب كانت إلى فقدان أسمى القيم الإنسانية، إذ إن الإنسان ينسئ في هذا الوضع المرسوم وأنه مالك نفسه. وينحدر بذلك إلى مرتبة الحيوان المنزلي الأليف. نقرأ في دستور منظمة اليونسكو رأيا مشابها وإن قل حدة: «إن السلام الذي يقوم فحسب على أساس الاتفاقيات السياسية والاقتصادية بين الحكومات، لن يجد الموافقة الصادقة، الدائمة والجامعة لشعوب العالم. وإذا أريد للسلام الدوام، فلا بد أن يقوم السلام على أساس الارتباط الفكري والأخلاقي للبشر»^(١٦). وبالفعل فالسلام الشرعي يعرف تعريفا خاطئا، حين يفسر بأنه الرد المباشر الواقعي على حاجة ملحة قائمة، وأن اتفاق السلام وإن قد يلوحي الحرية، فهو فعل إرادي حر يلتزم بنظرية الحق. هذا التعريف خاطئ، لأن «ما هو الحق، لا تستطيع الحرية أن تحدده» فالشرعية: إذا كان مصدرها الحرية، وكانت تستهدف تحقيق حرية الإنسان في أعلى صورها باعتبارها التعبير عن كرامة الإنسان، فلا بد، كما يقول كانت، أن «تلتزم وتتعلق بالأخلاق». فعنى الأخلاق هو، أن نمنح اختيار الحرية عن حرية، في حين أن ذلك النظام الإستثنائي الذي يملئ الموقف الإضطراري يترك الانطباع بأن تشريع السلام ليس إلا رد فعل على

الظروف القائمة. إن اقتصر مفهوم السياسين على ذلك، ونظم السلام بهذا المعنى، ونظر إليه المواطنون على أنه مجرد تسوية تعقدها مراكز القوى واعتبره الطرفان نتيجة لإضطرارية سياسية للظروف القائمة، في هذه الحالة يتقلب السلام حسب فهم كانت إلى شر عظيم ... إلى إنكار إنسانية الإنسان.

لهذا السبب، كما لو كان قد تنبأ بتقلص وانحسار فكرة السلام القائم على الحرية إلى مجرد تنظيم صناعي تحكمه الضرورة، يصير كانت، على أن الفكرة، إلى أي درجة كانت وليدة الواقع، لا يمكن أن تتطابق مع هذا الواقع، ولا يجب أن ننظر إليها كنتجاجة حتمية لهذا الواقع. وحيث «الشرعية» لا تقوم على أساس والأخلاقية» وإنما على أساس الموقف الطارئ، فلا بد أن «يكون النظام الدستوري الحاضر ... أفضل من النظام التالي له، حيث كل شيء يلتزم مكانه الآل»، وعندما يقدم السياسيون بهذا المنهج على معالجه مسائل القانون الدولي، فلن يقدموا على ذلك إلا متشبعين بروح الكيد والنكاه، إذ يسلكون مسلكهم المعتاد (مسلك الآلية التابعة من قانون الضرورة المتسلط)، حيث يؤسسون مفاهيم العقل على أساس قانون الإكراه^(١٧). وبهذا تحصل إلى التفتتات الآلية للسلام من أحكام، فلن تكون إلا «بوسا براقا» schimmerndes Elend^(١٨). إذ أن هذه التفتتات تفقد تحت ضغط الحقائق القائمة مفهوم الحق والسلام، الذي لا يمكن أن يستنبط من عالم الواقع الحسي.

ما هو إذا مضامين مفهوم كانت عن السلام؟ هل لذلك النقد الموجه إلى كانت القائل بأنه يفصل تماما بين عالم الحس وعالم العقل ما يبرره، أم أن مفهوم كانت، كما ذهبنا، يحمل في طياته جوهر قضية السلام في العصر الحاضر؟ قبل أن نتطرق إلى السؤال الأخير لنخص أجابة السؤال الأول. النظرية القائلة بأن كانت يفصل فصلا مبدئيا ما بين الواقع والفكرة، وما بين الوجود والواجب مبالغ فيها، فكانت يفصل في مفهوم «غرض الطبيعة» كيف أن الواقع «يفطرنا»، ولا يبرئنا، هل وضع التعايش القانوني للإنسانية جمعاء تحت مفهوم السلام. ونرى كانت في ملاحظة هامشية للبطيعة الثانية من رسالة السلام يكتب: من الأفضل «أن نفترض أن الطبيعة (غرض الطبيعة) تسلك بالإنسان إلى حيث تدفعه الأخلاقية»^(١٩). بهذا الاقتباس وغيره يمكن أن نشبت أن كانت لا يقتضئ أن العقل من ذاته، دين أسباب موضوعية، سيسلك بنا طريق السلام. على أن «نظرية الفصل» على



كلمت، تصوير يوتريش، حوال عام ١٧٩٨، ارشيف الفن والتاريخ

Critik der reinen Vernunft

von
Immanuel Kant
Professor in Königsberg.



M i s s a,
verlegt Johann Friedrich Hartnoch
1 7 8 1.

صفحة العنوان للنسخة الأولى من كتاب كانت «نقد العقل الخالص»

طريق دستور جمهوري عالمي. على أن أمل كانت الأيدي تمثل في الاعتقاد بأن نظام السلام والتشريع الجمهوري الاتحادي سيشكل في هذه الحالة أفضل قاعدة تستطيع تنمية الأخلاقية في وعي كل فرد، كما تستطيع فرص النمو في جميع الأبواب. وهذه الأخلاقية بدورها تحفظ للنظام الخارجي قيمته ومغزاه بالنسبة للإنسان، إذ أنه سيكشف عن النظر إلى هذا النظام باعتباره اتفاقاً طابعه الخلط والتنازع، وإنما سينظر إليه كتعبير عن أقصى إمكاناته، حيث يتنازل فيه حراً عن بعض حرياته الفردية، ويعتبر هذا التنازل تجسيدا لوجوده الإجماعي الحقيقي، وتحقيقاً لوجوده الأخلاقي. تنظر كانت إلى هذا الهدف الذي يجب أن تسعى إليه الإنسانية لتسييم الفكرة تجسيدا واقعيا أو إلى تفرغ الواقع مما يعلو به من المادة، كهدف بعيد النال، وساء بالمثل الأعلى للجماعة الأخلاقية. على أنه لم ينظر إليه كتصور غير ملام، فهو في منظوره أعلى مفاهيم العقل العملي، وهو مطلب صادر من الحرية، ينكر قبول السلام العام الشرعي كحصن يقام فحسب للحيولة دون القوضي، ويطلب باعطائه معنى إيجابيا، بالسعي إلى تشكيل النظام الخارجي ليكون التعبير المناسب عن أسس إمكانيات الإنسانية، بحيث تستطيع في النهاية أن توفق بين السياسة والأخلاق. رأى كنت في الجمهورية العالمية أفضل أساس لتحقيق هذه الغاية العليا التي لانتفى.

لهذه الآمال جوانب ديالكتيكية مظلمة لم يعالجها كانت، وهذه الجوانب إذ تطفئ الآن على الجوانب الإيجابية، تحول قضية السلام إلى مشكلة خطيرة، أخطر ماتبتو في مؤلفات كانت. فالأمل الأول القائل بأن «غرض الطبيعة سيدفعنا تحت إكراه الموقف إلى التفكير في العقل العملي كقوة تبني السلام، بغض أننا سنتسلم بذلك النظر إلى ما تقوم به من إجراءات على أنها مجرد ردود أفعال تفرضها الضرورة، لا على أنها أفعال حرة لتقرير المصير، وهكذا «فرض الطبيعة لن يساعدنا على اكتساب وعي أخلاق بالحرية، وإنما على العكس يضع هذا الوعي في قبضة الطبيعة. فالشكال - على سبيل المثال - التي تخلفها التكنولوجيا الحديثة يعتبر حلها الممكن هو التكنولوجيا، وهذه تخلف بدورها مشاكل تكنولوجيا جديدة، وهكذا دواليك ... وعلى هذا التسق ينساق كل شيء، بما في ذلك السلام المصنوع على أسس التكنولوجيا، تحت إجبار الشروط والمقومات التي انطلق منها. وفي النهاية يصير كل حديث عن حق تقرير

حق فيما تذهب إليه من القول بأن كانت يرفض استنباط فعل تقرير المصير عن طريق المنطق أو الواقع، لأنه يريد تأسيس فعل العقل العملي كفعل تحكمه الحرية على أساس الفكرة، لا على أساس قوانين السببية. وله في ذلك أسباب وجيهة، أنثربولوجية وسياسية، لها دلالتها الحاضرة. إن العقلية التي تعتقد أنها تدلل على عقلانية الفعل بالإشارة إلى الواقع وإلى الضرورة القائمة في هذه الآونة، تهوى بالإنسان حيث يصبح عبداً أغشى لظروفه، ويجعل منه آلة تتحرك بفعل الحاجة والفنك وهو بالفعل ما نلاحظه في السياسة المعاصرة، حيث تحتل أفكار السلام والحربة مكانها الخطائي للمعهود في البرامج، في حين أن هذه السياسة في الواقع قد أصبح طابعها الإكراه العقلي، ولا تتحرك إلا بردد الأفعال على المواقف الطارئة، وتعتبر في سيرها خلف حركة التاريخ.

هذا الإحباط الذي يتمثل في أننا نتحرك فحسب لمواجهة المواقف الطارئة، وأنه لاحيلة لنا حتى في اختيار الوسائل التي نجابه بها هذه المواقف، دون أن نعي انفسنا كملوات تصنع التاريخ، يحدد أيضا مفهوم السلام في إبحاث السلام المعاصرة. فهذه الأبحاث، حسب المنهج الذي تنهجه، تخضع تماما لجبر الواقع. ونراها كتحفظ، تحت غطاء المفهوم العلمي والإكراه الواقعي الإيجابي، «بأخلاقية» فقدت مفهومها بالنسبة للوعي، وكل ما تفعله هو أن تطلق فقاعات الكلام عن الأخلاق. كيف حدث هذا التطور الذي يناقض أمل كانت، حيث نرى «غرض الطبيعة»، وإن صبح في النظرية، فهو لم يود إلى تحريك العقل العملي نحو السلام؟ بهذا السؤال نطرق ما في مفهوم كانت عن السلام من نقص، أو ما لم يفصح عنه هذا المفهوم، ربما عن عمد، ولعلنا لاندب في ذلك بعيدا. قريبا اختار كانت «التضالول الهادف» - Zweck- optimismus، لكي يدفع الإنسانية نحو الخير. ولأيا كان الأمر، فهذا التضالول قد فقد أسبابه، إذ يبدو التاريخ في الزمن الحاضر وقد تراجيع عن «الأخلاقية» كآسى إمكانيات الإنسان. لا بد أن نسال عما إذا كان هذا التطور أيضا كامنا في «غرض الطبيعة»، وعما إذا كان لنا أن نفعج بمفهوم السلام السياسي الحاضر. وإذا كان الجواب بالنفى، فكيف الوصول إلى مفهوم أكثر إيجابية؟

٤

اعتقد كانت أن في طاقة «غرض الطبيعة» أن يدفع بالعقل العملي إلى المدى الذي يرسى معه دعائم السلام العام، عن

المصير، بغضل هذه الشروط ويستمد هذا الحق من الفكرة أو المبدأ، خواء دين جور. يهدد هذا التطور بتحويل المؤسسات السياسية الحرة الى أنظمة طابعها الإكراه، تلك المؤسسات التي نظر اليها كانت باعتبارها ضرورية لتطور الأخلاقية، وللقصود هنا هو الجمهوريات الديمقراطية التي تقوم حسب النظرية على أساس استخدام المواطنين لمقولهم إستخداما حراً، دون تمييز بينهم. إذ ماذا تبقى للمواطنين حقيقة من مسائل يتخلون فيها قراءتهم العملية، إذا لم تكن هناك حلولاً بديلية، وإذا كان معنى الفعل ليس أكثر من الاستجابة للضغط والضرورات، وإذا كانت هذه الضرورات من التقيد بمكان وهي ضرورات تكتولوجية واقتصادية وسياسية، لا يمسك بزمامها إلا الخبراء؟ في هذا الموقف تكن غمط عديدة. فإذا كان ولابد، على أساس التراث، أن تعطي القرارات صفة الشرعية للديمقراطية الشكلية، فما على السياسيين إلا تنظيم الحصول على هذه القرارات، ما عليهم إلا استخراج هذه القرارات من الشعب، بعد اذاعتها بينهم على أنها القرارات والوحيدة الممكنة. كيف نستطيع مثل هذه الجمهورية، وإن قامت من حيث الشكل، أن تحقق أمل كانت الأكبر، وأن تسلك طريق «الأخلاقية» الطويل، وطريق الفصل الخراساني لآراء الكسل، كالسبيل الوحيد لإمداد المسار السلام الخارجي بالمعنى والمضمون؟

هل أولئك على حق الذين يشيرون الى الواقع ولا يرون في المأخذ الأخلاقية لمفهوم السلام إلا خرافة من خرافات العواجز، لتبدلة الروح وإخلاق الناس الى النوم، دون إيمان حقيقي بالأخلاق والسلام؟ إن انتصرت الضئيلة الحاضر على العقل القلزم بالمبدأ، وانتصرت تسوية السلام التكتوقراطية نهائياً على مفهوم المسؤولية، فلا بد أن يكون كل هذا الحديث عن السلام والحرية أو الإنسانية هراءً وهتاناً لا سبيل الى إنكاره. على أننا في الواقع نشاهد شيئاً آخر. فهي أكثر السياسيين أيماناً في الواقعية يرفض الذهاب هذا المذهب، وتراه يتحدث عن الاحترام، والمسؤولية، والارادة نخبية، والسلام أو الضمير العلمي - وجميعها مفاهيم لا تنبع من إطار واقعي، وإنما من ميدان الأخلاق والفكر. إن استخدام هذه الكلمات، مهما تفاوتت في القصد والفهم، يبين أنه لاغناء لنا عنها، كما يبين أن مفهوم الأخلاق، وإن شابه القنوص، ما يزال حياً في الوعي الحديث بمحسوديته، واقتصره على حقائق المحس، حتى وإن خفي ذلك على الوعي. فتارة نخط من الالتزام

الأخلاق بدعوى الواقع الموضوعي القائم، وتارة نتخطى هذا الواقع وتتمتع بالأخلاق. حتى تغلب على هذا الخلط أو هذا الوعي المكرا ليد أن فصل الى وضوح عن الغاية التي تقصدها، عندما نتحدث عن السلام، وعندما نرى الامام بمفهوم السلام.

هذه ضرورة يجب أن تسبق كل فعل، وهدف الرجوع الى كانت وتأمل مفهوم السلام في هذا المقال هو الإشارة الى هذه الضرورة. على أي شيء يرتكز المفهوم، مهما وضحت عقلانيته ودلالته في النظرية، طالما أننا لا نتعرف في الواقع التاريخي على شيء يقابله ويقر به الى الواقع العملي؟ كان باستطاعة كانت أن يثق في «غرض الطبيعة»، وأن يعتقد نمط الطبيعة دبرها وقصدها لإبلا الخروج بالانسانية من حالتها الطبيعية الوحشية واحلل السلام الدائم في ظل الجمهورية الديمقراطية، ولكن قد تبعد هذا الاعتقاد منذ وضعنا «الطبيعة» في مسارها كلية تحت إرغام وإكراه الأشياء الوضعية ونظمها Sachzwänge. على أي شيء يمكن أن يقوم اليوم الأمل في السلام، والثقة في البحث النظري عنه؟ قد تنازل العقل العملي لآخر من عرشه، بعد أن فقد دوافعه الواقعية، وأصبح يسير في ركاب الحاجة الملحة Not. ونرى جورج بنيت Georg Picht ينظر وفقاً لتبعات هذا التطور، فهو يطالب، بالكف عن تحديد مفهوم السلام، وفقاً والمصالح الوهمية، وإنما من منظور الواجب الواقعي، وهو والحفاظ على النوع البيولوجي المسمى بالانسان» (١٠). وهكذا تقتصر هذه النظرية الأحادية على دافع حب البقاء، كحال الانسان في العصر الحجري، وقد يتساءل امرؤ سائر، عما إذا كان لكل هذا الجهد التاريخي مايبرره، إذا كانت القضية لا تخرج من مجرد الحفاظ على «النوع البيولوجي». ولنا أن نلحظ في مقول هذه المصلحة الأولية على توفير السلام. فطالما أن كل فرد يسعى في المقام الأول للحفاظ على نفسه، فلا بد أن يؤدي هذا المسمى الى صراع فوضوي مدمر من أجل البقاء، وفي النهاية سنضطر الى البحث عن فكرة عامة عن السلام، لكي نبعث روح التضامن من جديد بين البشر. ولكن أي فكرة هذه، بعد أن تصعدت أثنية التراث، أو تقدم عليها العهد وأصبح مكانها المناسب في غرف المتاحف، و بعد أن عجزت عن تحقيق فكرة السلام. مشكلة السلام، كما تعرفنا عليها من مفهوم كانت الخروج من ذلك النظام الذي يحكمه قوانين وضرورات

(Phonetik)

1. $\sqrt{\text{Phonemsystem}}$ - großes:
 / in einem, und ist groß. und sein Teil.

| $\sqrt{\text{Phonemsystem}}$ mit Forderung
 / erforderlich? \ in einem Form die

= ein reelles System.
 | das nicht aus anderen
 | gebildet ist.

2. $\sqrt{\text{Phonemsystem}}$ - nicht in Reihenfolge
und nicht in der Reihenfolge der Phoneme

3. $\sqrt{\text{Phonemsystem}}$ - in der Reihenfolge der Phoneme (Kombination)
 | die gebildet ist | Fig.

الاشياء الوضعية القائمة التي صنعناها بانفسنا الى مفهوم
جماي لتقرير المصير الجماعي؟
مثل هذا العرض النظري الذي قلناه، نحوم حوله شبه
الرف العقل والتأمل الفكري، إذ أنه لايتطرق الى الحاجات
العملية الملحة، ولايعرض حلولاً لها. وتحت هذه الشبهة،
يظل هذا العرض دون أثر ولكن النظرية ترد هذه الشبهة،
فتقول: إن الغشاء الذي يغطي على عين هذا الزمن،
يمنع من ادراك أن نقده نابع من مفهوم للتطبيق مصدوره
الإلزام والإكراه، وهو مفهوم لايتسع للمفهوم للتطبيق

الأخر للعقل العملي الكائن، كحالة التفاهم الحر عن
هذا الإلزام والإكراه والتغلب عليها. ويقول المتشككون
إن هذه المحاولة تأتي متأخرة تاريخياً. ربما! ولكن أليس
للإنسان أن يدفع عن نفسه هذه الأشياء، التي صنعها،
لأنه يريد أن يبقى انساناً؟ أشباح الحرب نحوم حولنا،
والبراء القاتل: «فلتخلدوا أخيراً الى السلام» لايتستطيع
أن يعيد هذه الأشياء الى الهدوء. وقد يكون هذا الهدوء
هدوءاً قاتلاً، يصمت فيه كل ما هو إنساني. فلنبعث،
بالرغم من كل شيء، عن سلام أفضل.

Weizsäcker, a.a.O. S. 5. (٩)

(١٠) العقل النظري theoretische Vernunft، وهو سيلة المعرفة
والبحث العلمي.

(١١) ليس المقصود هنا هو التجربة الحسية العلمية.

Arno Baruzi, Immanuel Kant. In: Die Revolution (١٢)
des Geistes, München 1968, S. 160.

Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie (١٣)
richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis. In: Immanuel
Kant, Werke in sechs Bänden, hrsg. von W. Weischedel,
Bd. VI, S. 169.

Das Ende aller Dinge. Werke Bd. VI, S. 188. (١٤)

J. Habermas, Über das Verhältnis von Politik und Mo- (١٥)
ral. In: Das Problem der Ordnung, hrsg. v. H. Kuhn,
München 1960, S. 113.

Über den Gemeinspruch ... Werke Bd. VI, S. 149. (١٦)

Zum ewigen Frieden. Werke Bd. VI, S. 235. (١٧)

Ideen zu einer allgemeinen Geschichte, Werke Bd. VI, (١٨)
S. 45.

Zum ewigen Frieden ... Werke Bd. VI, S. 237, Anm. 1. (١٩)

Ist eine Weltordnung ohne Krieg möglich? In: (٢٠)
Studien zur Friedensforschung 4. Stuttgart.

Dieter Senghaas (hrsg.), Kritische Friedens- (١)
forschung, edition suhrkamp 478.

Johan Galtung, Peace (٢) لتوضيح مفهوم «السلام السلبي» انظر:
Research: Science or Politics in Disguise. Oslo 1967.

Hermann Schmid, Friedensforschung und Politik. In: (٣)
Senghaas, a.a.O. S. 34.

Ernst Bloch, Widerstand und Friede. Aufsätze zur (٤)
Politik, edition suhrkamp 257, S. 99.

Alexander Mitscherlich, Die Idee des Friedens und die (٥)
menschliche Aggressivität, Bibliothek Suhrkamp S. 107f.

١) العقل العملي die praktische Vernunft — العقل الوظيفي
instrumentelle Vernunft. يستعمل تمييز العقل العملي هنا وفي
بقية المقال لمفهوم كانت في مؤلفه المعروف ولقد العقل العملي
Kritik der praktischen Vernunft. وفيه يتوسس كانت الاخلاق
على العقل وسده، لأجل التجربة الظاهرة أو على مثال الله وانفس والمخلوق.
فالعقل هو الذي يمدنا بمعنى الواجب الذي هو أساس الأخلاق. وبموضوع
العقل العملي هو الخير الخلفي (فهرليس أداة لتحقيق غاية أو منفعة
خاصة صعدة كالعقل الوظيفي) وقانون العقل العملي انه ينظر الى الانسانية
كغاية وينعكس في العبارة الثالثة: وأصل كل لوكت مشرع القانون.
Karl Jaspers, Aneignung und Polemik, München 1968, (٧)
S. 238.
G. F. von Weizsäcker, Der ungesicherte Frieden. Göt- (٨)
tingen 1969, S. 10.



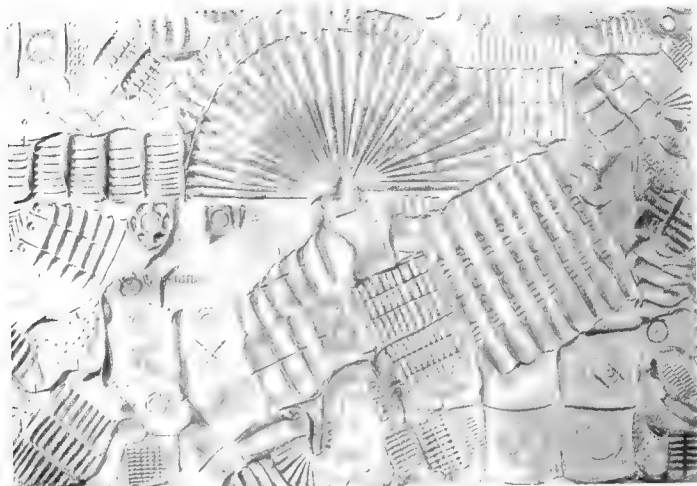
في السادس والعشرين من سبتمبر الماضي (١٩٧٤) احتفل الفيلسوف الألماني الكبير هارتن هيدجر بعيد ميلاده الخامس والثمانين.

ويعد هيدجر من رواد الحركة الفلسفية «الوجودية» ، أو بعبارة أخرى هو من «مؤلفي الوجود». وقد تلمذ هيدجر على «إدموند هوسرل» فيلسوف «الفيزمولوجية» أو الظاهرية المعروف ، وخلفه أستاذاً للفلسفة . ولهم أعمال هيدجر هو كتابه المعروف «الكيونة والزمان» (هاله ، سنة ١٩٢٧).

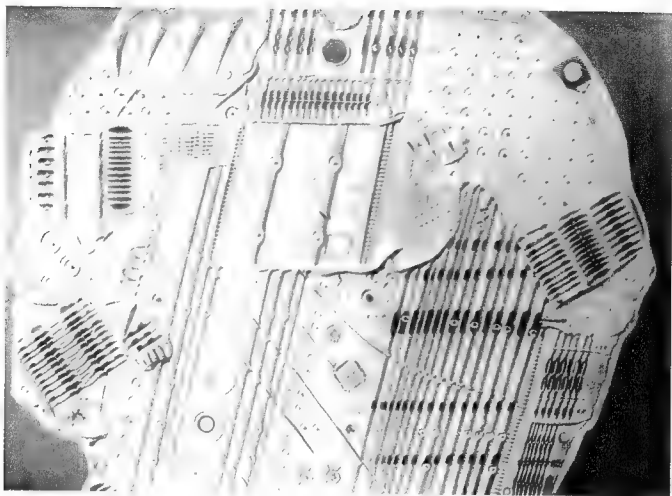
وقد حصلت الملة على الصور المشورة بواسطة ريتشارد فيسر Richard Wisser ، الذي يساهم في التحرير ، وهو من أستاذة الفلسفة بجامعة ماينز ، وقد تفهّس الفيلسوف بالتصريح لنا بنشر هذه الصور اعترافاً منه بالجهد الذي تقوم به «فكر وفن» ورميلتها السويسرية «هيمبولد» Humboldt التي تصدر باللغتي الألمانية والألمانية.



مارتن هايدنجر في حديث مع ريتشارد فايس، شريك من الصور



فرانز شېب، صورة، «منظر طبيعي»، ١٩٦٢، مريض لوتر، مانيم



فرز شرب، صورة «هلبوس»، ١٩٦٤، معرض لوتر، مالمو

الفن القصصي في القرن العشرين ومغزاه التاريخي

بقلم فيلهلم إمریش

الصراصة، مارياك؟ هناك أمر، لايتهاون، يتطلب منه الإحكام، ويصرفه عن الاسترسال فيها لأطال منه، كايكنرعليه العبارة الجوفاء، ويفسد عليه الزخرف، ويعارض الإمتداد في الزمان، في حين أن هذا الإمتداد هو حياة العمل الفني. فالعمل الفني، والزمن، والوهم، جميعها وحدة، وتقع مجتمعة تحت طائلة النقد. لم يعد النقد ليحتمل الوهم واللعب، لم يعد يشتمل القرض، وخيلاء الشكل، الذي يختبر الأهواء والآلام، ويوزعها في أدوار، ويعملها في صور. لم يعد من مباحا سوى العبارة الخالية من القرض، ومن اللهو، الخالية من الإصطناع والتثنيق، والتي تعبر عن المكابدة والعناء في لحظة حقيقية، وتعجز التعبير وتقصه قد بلغ حدًا يمتنع معه ممارسة ذلك اللعب الوهمي. (١)

لأعتبر هذه الكلمات التي ينطق بها الشيطان عن قضية الموسيقى وحدها وإنما هي أيضا عن قضية الرواية، فالرواية تختبر الأهواء والآلام، وتوزعها في أدوار، وتنقلها في صور. والرواية التي يطلق عليها الانجليز لفظ «خيال» - fiction - هي هنا موضع عيب وإنكار، لأنها ليست إلا لعبا ووهما، لا يستطيع التعبير عن المعاناة والآلم، دون افتعال أو تشويه في لحظة حقيقية.

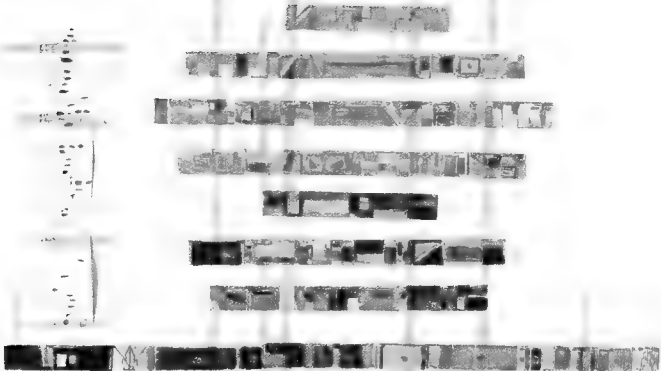
وقد يقول قائل، أن توماس مان ينطق الشيطان بكلمات تيودور أدورنو Theodor Adorno (١)، ومن المحتمل أنه لايتفق مع هذه الآراء، وقد يضاف الى ذلك أن توماس مان بهذه الكلمات يقوض صرح فنه، الذي يقوم قبل كل شيء على اللعب والوهم والتقليد الساخر. ولكن ليس لنا أن نتجاهل حديث الشيطان عن هدف «الصراصة» الثام الذي يتطلبه البناء الفني من الفنان. فقد كان هذا الهدف من البداية من العناصر الأساسية في فن توماس مان، وبسبب هذا الهدف يتنقد مان حتى الآن بأنه يهدم الرواية كبناى جلالى. فدقة مان في وصف

كتب روبرت موزيل Robert Musil في مفكرته عام ١٩٣٢، معلقا على روايته «الرجل بدون خصائص» Der Mann ohne Eigenschaften يقول: «في النهاية تنتهى قصة هذه الرواية الى أن القصة التي على الرواية أن تروها، لم ترو. (٢)» وعقب ذلك بعشرة أعوام، يعلن توماس مان Thomas Mann في محاضرة له عن روايته «يوسف وأخوته» Joseph und seine Brüder: «يكاد يبدو الآن أن كل ما من شأنه أن يستلقت النظر في في ميدان الرواية، لا يتلرج حقيقة تحت مفهوم الرواية. وربما كان الأمر دائما كذلك. (٣)»

هذه شهادة لاثنين من أعلام الرواية، وبين اليسير أن نصفيا إليها أقولا مماثلة لغويها من الروائيين، مثل هرمان بروخ Hermann Broch واندريه جيد André Gide وبول فاليري Paul Valéry. ونمس هذه الشهادة مشكلة لم تكن معالجتها بعد للقائمين حتى الآن على التنظير في فن الرواية. ومضمونها إن روائع الرواية العالمية ليست في حقيقة الأمر بروايات. وبالتالي فالأزمة المزعومة التي يمر بها الفن الروائي والقصصي الحديث ليست بأزمة على الأخلاق. والأخرى: كما يعلن توماس مان، أن «الامر كان دائما كذلك».

هل يمكن تعليل هذه الادعاءات الغريبة وماذا تضمنيه من معلومات على الفن القصص في الحاضر، وأيضا في الماضي؟ فلنحاول أولا أن نضهم عبارتي توماس مان وروبرت موزيل من خلال إنتاجهما الأدبي.

في روايته «الدكتور فاوست» Dr. Faustus، في سياق الحديث المعروف بين الشيطان وادريان لثركين Adrian Leverkühn يذهب توماس مان الى أنه من المحال أن يقدم الفن الحديث علافنيا له صفة التكامل والاتلاف، ويكتب مان: «هناك مطلب يتطلبه البناء الفني من الفنان، فهو يطلبه بالصراصة الثام، وهو مطلب صارم بعض



هنريش بل، بناء رواية، كلوت من المؤلف موجه الى الهمة يشكر فيه على التهنئة بجائزة نوبل للآداب

أثناء السرد القدرة على تأمل محتواها ومناقشته. فالنقاش هنا هو جزء من اللعبة، فهو في جوهره ليس حديث الكاتب، وإنما هو حديث الكاتب نفسه، ويشكل في نطاقه اللغوي، وهو بصورة غير مباشرة، حديث أسلوب وحديث هذا، ومحاولة للإيهام بالذقة، ويقترب من ذلك من الترسيل Persiflage والتهمك Ironie فتنطبق الأسلوب الطلي على ما هو خرافي. وغير علمي هو التهمك ذاته. (٧)

للتهمك في أعمال توماس مان وظيفة ثنائية. فهو من جانب يحول الواقع في العمل الفني إلى وهم، ويحافظ بذلك على الطابع الفني للرواية. ومن جانب آخر يكشف الوهم بالواقع كوهم ويرفع أي: ينفي بذلك الوهم. فالتهمك يستهدف أن تراجع القصة، التي على الرواية أن تروها، وأن تراجع محتواها وأن تتأملها، على أن التهمك يهدم بذلك القصة المروية ذاتها. كتب توماس مان مرة يقول: «لا اعتقد أن قصاصاً ما يهدى سبيحاً إلى تناول قصة «المختار» Der Erwählte أو قصص يوسف» (٨) إذ لا مجال للقصص عندما يتأمل الشيء المقصود ذاته ويراجعه. ويقول توماس مان: «وقفت الكاتب الساحر في نقطة خارج الحياة، ويستطيع منها أن يتأمل الحياة» (٩). وهذه النقطة خارج الحياة هي في نفس الوقت نقطة التقاء الذات بذاتها، وهي نقطة نقد الذات ونقد العالم. في هذه النقطة يتحرى أمام الكاتب يحمل مشاكله في عمله، فينقبضه ويثيقه. وهذه هي النقطة التي يقف عندها هانز كاستورب Hans Castorp ضروباً يواجه الموت في فصل الجبل Schneckapitel في روايته «الجبل السحري» Der Zauberberg، ضروباً يواجه الموت وجهاً لوجه، لا في لحظة من التأمل واللعب، وإنما في لحظة فعلية من الممانعة للحظة. في هذه اللحظة يملك المعرفة، وكأنتقل الرواية، يملك النظرة «المسيطرة»، التي تستولى على جميع التناقضات التي تطرحها الرواية وتناقشها. في هذه اللحظة يصير كاستورب «ابن الله» Homo Dei، ويستطيع أن يصوغ مغزى الرواية بأكملها في فكرة مجردة، يجدها مطبوعة في الرواية بمجروف خاصة. وعلى الإنسان، في سبيل الترحام والحب، أن لا يدع الموت سيطرة على فكره» (١٠) على أن الرواية تقف والتعبير الفني عن تخلي الأضداد بمطلب الحب والتعاطف، هذه الأضداد التي تصبها الرواية في قلوب الوهم والتهمك. فمن المميز أن يمارس الراوي بهذا المطلب لعبة الوهمي. ولذا يظهر هذا المطلب في صورة أمل غامض مصاغ بطريقة

شخصية ووصف العالم المحيط، والذقة العلمية البالغة في تحليل الظواهر المعروضة، مما يجعله يفتح أمام القارئ أبواب موسوعة علمية ضخمة، ثم الذقة في تحليلاته المستفيضة وتأملاته العديدة، جميعها عناصر تبدو متناقضة لطبيعة الفن الروائي. فتماس مان — كما يبدو — قد كشف عن عمل القصة، وأصبح يناقش ويحدد ويصف ويشرح. وبعد أن احترم مان كتابة رواية تتخذ من الموسيقى موضوعاً لها، تراه يدون في مذكراته: «كانت أصول الحرفة هي المطلوبة». فليس أكثر زبانية في قصة عن الفن من الإدعاء بالفن والمعرفة والعمل الفني والأشادة بها، والاستغراق في وصف تأثيرها الروحي. كان المطلوب هنا هو التوثيق والتثبت والذقة — وكنت على بينة تامة من ذلك. وقلت إذ ذاك لشقيتي (هينريش مان) عندما أخبرته بما احترمت: «لا بد لي أن أدرس الموسيقى» (١١).

فالنحج إلى التوثيق والتثبت يبدو هنا وكأنه يتخطى الوهم الروائي ويفسد الإيهام بالحقيقة. ولكن ليست هذه بأضداد، وليس معنى ذلك نقض الرواية كرواية. فالذقائق الواقعية، والبيانات العلمية والموضوعية تتحول أيضاً في نسج الرواية إلى فروض وهمية، وإلى أدوار ووظائف. يستخدم في عرض اللعبة، وهي لعبة تستهدف الإيهام بالواقع. أما غير ذلك من مغزى الفن القصصي، فهو يريد لإيهام القارئ أو السامع، بأنه يعيش واقعاً أو يتعرف على واقع. ويعبر توماس مان نفسه عن ذلك في المحاضرة التي ألقاها في البداية فيقول: «الذقة، والتوثيق هي ذاتها خداع، ولعب، ووهم فني، وهي محاولة للتوثيق والتصوير العيني بواسطة جميع وسائل اللغة ووسائل علم النفس ووسائل العرض وكذلك بواسطة التعليق والدراسة. وروح هذه المحاولة، رغم كل مانتصطنعة من جد، هي الفكاهة. وتنطبق صفة الفكاهة بوجه خاص على الفقرات التحليلية في الكتاب، وعلى كل ما له سمة التعليق والنقد والشرح العلمي، فجميعها، كالعناصر السردية الوصفية، وسيلة لاستحضار الواقع، وإن كانت لا تخضع للقاعدة القائلة: «فلتشكل أيها الفنان، ولا تتحدث!» نحن إزاء مشكلة جمالية، قد شغلني كثيراً. فليس من الضروري نفي الفقرات التحليلية ونفي حديث الكاتب عن الفن، فمن الممكن أن تصبح جزءاً منه، وأن تكون ذاتها وسيلة فنية. وروايي («يوسف واخته») تعرف ذلك ويعبر عنه، عندما تعلق على التعليق. وهي تقول، إن القصة التي تروها، قد رويت أكثر من مرة، وتناولتها بالتشكيل اليد كثيرة، على أنها تمر هنا خلال وسيلة فنية، كتعبس بواسطتها

وجذابة فحسب. وليس غريباً أن ينس هانز كاستروب فيها بعد هذه المعرفة التي عبر عنها تلك الصيغة المجردة، وألا يسرّجها إلا في نهاية الرواية، قبل أن يهلك في الحرب، حيث تنطلق منه كشكوى وأمل في الحب والرحم.

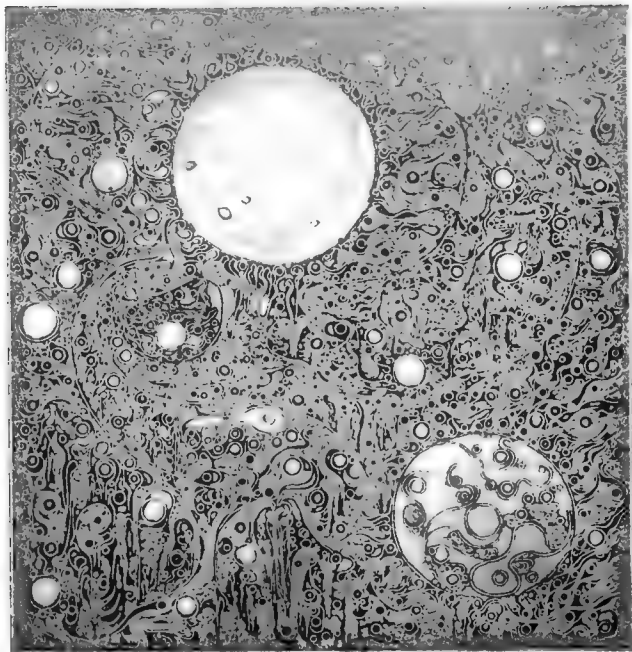
ويتكرر نفس الشيء بصورة مصعدة في رواية «فاوست»، حيث يذهب أدريان ليفركين في افتراضه الفني للواقع إلى مدى، يبدو معه وكأنه يملك بين يديه، في مربع سحري، جملة حقيقة العالم، وكأنه فيا يسميه وبالتركيب الشامل، ويطلق عليه تعبير «وحى بواسطة شخص» apocalipsis cum figuris، قد تغلب على تناقض التعبير الحرفي والقانون وتنافض الروح والطبيعة وانخضع هذا التناقض، في صورة وحى شامل يلم بكل شيء، في صورة وحى حقيقي، يتكشف في نفس الوقت كأقصى أشكال التطاول والتكبر، ككمال جنون، إذ يشبه الإنسان بالله. ولأعجب أن هذا الوحى هو في نفس الآن نهاية كل لعب ودمع، وأن ينتهي أخيراً بتلك الشكوى وذلك الأمل الغامض في المجزأة، الذي تصوغه الرواية صياغة وجذابة، عاطفية (ستمتتية): «فنى تفتيح المجزأة عن اليأس التام... المجزأة التي تتحظى الآن وتعمل نور الأمل؟ رجل وحيد يعقد يديه ويتكلم: «واللهي فلترحم هذه النفس المسكينة، يا صديقي، ياوطي»^(١٠). وبالمثل نقراً في رواية «الجبل السحري»: «هل يصعد من هذا الجبل العالي للموت؟ هل يصعد من حصى الهذيان، التي تشمل سماء المساء المطر، هل يصعد منه الحب مرة؟»^(١١)

فلتُصغّر النتيجة بكلمات قاسطة: الحكم الذي يقف في نقطة خارج الحياة ينقلب إلى استمتتالية، فالقراغ الناتج عن اللعب التكمي بالواقع، والتجريد الذي تذهب إليه الرواية والتي تنفى به الرواية كيانها كرواية، هذا التجريد ينقذ نفسه في حين ضيائي إلى الحب، إلى حب لا يمكن تصويره والتعبير عنه. فالرواية تفقد الدقة في الفقرات التي يفرض فيها أن تكون شديدة التحديد والدقة.

فلنحدد موقف روبرت موزيل، قبل أن نوضح تبعات التحليل السابق لوقف توماس مان. في مفكرته التي سبقت الإشارة إليها يكتب روبرت موزيل عام ١٩٣٢ عن روايته الرجل بدون حضائص: «في هذا الكتاب افتتان، يبدو في الأدب المعاصر في غير موضعه، فهو ينجح إلى الصواب والدقة»^(١٢). ويتابع موزيل هذه الكلمات بالجمله التي سبق نقلها: «في النهاية تنتهي قصة هذه الرواية إلى أن القصة التي على الرواية أن ترويها، لم ترو». فالرواية في الدقة، كما هو الحال عند توماس مان،

تعوق السرد، والقصة تطلّح بالمثل إلى تأمل ذاتها ومراجعة محتواها، ولذا يمل التفسير عمل السرد. وتكمن وراء ذلك، كما هو الأمر عند مان، حقيقة تاريخية. فلنستمع إلى موزيل إذ يتقدم الكتابة Schreiber فيقول: «الكتابة هي مضاعفة الواقع. فليس لدى الكتابة الشجاعة، أن يعترفوا بأنهم مخلوقات طوباوية، فهم يفترضون يوتوبيا، ويتخيلون أنفسهم في قلبها، ويسمونهم حضارة وأمة... الخ. ولكن اليوتوبيا ليست هدفاً وإنما اتجاه. على أن كل القصص يفرض فيها أن هناك شيئاً كان أو مازال، وإن كان ذلك في مكان وهمي»^(١٣) بهذا يوجه موزيل نقداً جارحاً إلى الهدف الجمالي لكل قصة، ترى إلى الافتراض واقع ثان. فالواقع، الذي يفترض في السرد، هو يوتوبيا مزيفة، تتركز على تعابير مثل حضارة وأمة وغير ذلك، أو تستند على عوالم تاريخية معينة، ننحى على أساسها أن نضفي على إنسان ما خصائص عديدة، كما لو كان من الممكن أن نعرفه على هذا النحو وكما لو كانت الخصائص والأفكار والبواحد الخ أشياء حقيقية، يينتهي في الواقع لامتثال أكثر من تركيبات ويوتوبيات. والقصص يأخذ مكانه هكذا بين مفاهيم طوباوية خاطئة. ويقف فوقها واقعه الوهمي، ويدعو قراءه للزروح إلى هذا البناء، بل وأحياناً يوجههم إلى اتخاذ هذا الواقع الوهمي هدفاً لحياتهم. ليست لدى هؤلاء القصاصين الشجاعة، أن يثبتوا قضية اليوتوبيا الحقيقية، أي ينكروا كل واقع محدد، وأن يخاطروا، كما يقول موزيل في روايته، «بالمغامرة برحلة إلى حافة الممكن» حيث يتخذ العالم شكل «فاق منبسطة»، يلوح فيه من بعيد تغير العالم وفي هذا العالم، وبيروزيه «الإنسان الممكن، الإنسان كسمير عن احتمالاته»، «مذكراً بتلك الحرية، التي بواسطتها تستعين الرياضة أحياناً بالبحث حتى تصل إلى الحقيقة»^(١٤).

نعتقد أن موزيل يصوغ بهذا حقيقة تاريخية، فالمفاهيم التي تتحد بها الإنسانية الآن الواقع والهدف، هي مفاهيم خاطئة إذ أنها تتفااض عن «الإنسان الممكن» أو لانعرفه، الإنسان الذي هو تبصير عن إمكانياته. فهذه المفاهيم تحيل الإنسان إلى واقع محدد ثابت، في حين أن هذا الواقع أكولوجية، يوتوبيا كاذبة، لأنه يقوم على تصورات عامة خاطئة ووهية. وهذا ينطبق على كل ألوان القصص، التي ترتكز إلى شخصيات محددة، وخصائص ثابتة، ويستحلم الحكمة القصصية المسببة ويستعين بالقوانين السيكلوجية والسيكولوجية. فرواية موزيل «الرجل بدون



أوليفيا نيشر لادكه، تغليس، من مجموعة «بيج باغ»، ١٩٦٩

خصائص» تهتم هذه المفاهيم، إذ تضعها باستمرار موضع التحليل الساخر وتظهر خلوها، فهذه الرواية لديها شجاعة الاعتراف بالوجود الطوبايوي، وبالأناش كعقبر عن احتلالات وامكانياته. ولأن البيوتيا ليست هدفا وإنما اتجاه فالرواية لا تنتهي الى نهاية، ولا تنقلب الى ذلك الإعلاء المستمتل، الذي تصادفه عند توماس مان. فليس هذا الإعلاء العاطفي إلا حنيئا الى الهارونية، الى الهدف المولف. ويعجد الإتجاه عند موزيل مايسيه بيوتيا الإعتماد الاستنباطي، ولتقصود تلك المحاول التي يستهدف بها عن طريق التمسك بالتفاصيل، وعن طريق أخذ كل مظهر من مظاهر الوجود مأخذ الجدل، الى التعرف على احتلالات الإنسان وعلى الإنسان الممكن، حتى يصل من خلالها الى الحرية وإلى الحقيقة.

بهذا قد وضعت القضية المطروحة في البداية، وهي لماذا أن جميع الروايات التي تدخل اليوم في الاعتبار ليست في جوهرها بروايات. لو عرفنا الرواية بأنها بناء قصصي، يقوم على مفاهيم عامة محددة عن الواقع، مثل الشخص، والفكرة الرئيسية، والمقدمة القصصية (تسلسل الحوادث) . . . الخ، فلن نجد اليوم رواية ذات قيمة. ذلك أن هذه المفاهيم كاذبة. فليس هناك فعل إنساني واضح المعالم، والأناش كشخص لا يمكن تعريفه وتجديده. ولكن هل توماس مان يظنه على حق من أن «الأمركان دائما كذلك»، وأن كل رواية أدبية رفيعة تتجاوز مثل هذه المفاهيم الثابتة؟ فلنتأمل رواية كلاسيكية مثل رواية جوته وفيلهم مايسر Wilhelm Meister. في هذه الرواية لا يتقيد الراوي بمفاهيم الواقع المحددة. فليس فيلهم بشخصية محددة، ذات خصائص واضحة، وإنما هو الإنسان الممكن. حقا الإنسان كجمل لامكاناته، فهو دائما عبر الطريق، دون هدف ثابت، ولكنه يسترشد باتجاه خفي كامن في نفسه. وبالمثل، فجمعية البرج التي ينضم اليها لا يمكن تعريفها، لامن الوجهة التاريخية ولامن الوجهة السوسيولوجية، ولا يمكن معرفة ماتري اليه من أهداف وأغراض. فهي تقود قدر فيلهم في الخفاء بطريقة شديدة الغموض. ومع ذلك تقوده في الإتجاه الخفي الذي يكن في نفسه، والذي مازال خفيا عليه. ولغاية هنا، كما في أعمال توماس مان وموزيل، هو التقاء الذات وفهم الذات وفهم العالم فهما شاملا. وهنا أيضا تتجاوز الرواية حدود الرواية. وقد لاحظ شيلر Schiller ذلك عند تأمله لشخصية مينين Mignon، وعبر عنه قائلا إن هذه الشخصية تجسم عبقرية الإلهام والشعر،

ولا يحال لها في عمل روائي، فمن طبيعة الرواية أن تتحرك في اطار الروابط الواقعية الفعلية.

ولودميثا بناء رواية «سنوات تجول فيلهم مايسر» Wilhelm Meisters Wanderjahre، فنسجد أنفسنا ازاء عالم روائي حديث. لن نجد حدثا روايا متطورا، وإنما نجد مجموعة ضخمة من القصص والخطابات والنظرات، وعددا من المراحل والفقرات المتوازية والمتعاقبة، دون أن تتبين من النظرة الأولى أي تأليف مستمر واضح، فهي قصة بلا نهاية، إذ إننا لا نعرف في النهاية الى أين ينتهي فيلهم وفيليكس المطاف وإلى أي هدف يصلان، فكل شيء يغلقه الاحتمال ويغلقه الافق المبسط.

ومع ذلك فرواية جوته «فيلهم مايسر» تختلف في نقاط جوهرية عن روايات القرن العشرين. وبهذا نتطرق الى السؤال عن المغزى التاريخي للفن القصي الحديث.

كان جوته يستطيع الرواية، دون أن يحلل ويشرح معاني ومقدمات مايرويه. ذلك لأن الصواب والدقة تكفلها له الظواهر المروية ذاتها. للاحاج لإثبات هذا الصواب عن طريق التحليل ووصف جميع التفاصيل. فالظواهر تحمل في طياتها المغزى والمضمون، وتعمل اصولها الأولى، التي تتضح من النظر الى من وضعها في اطار علاقات الظواهر الواقعية. على أنه كان يرى - في تناقض غريب - أن هذه الأصول الأولى التي تتضح من خلال الظواهر هي في نفس الوقت سرخفي، و«سر واضح» كان جوته يتعرف جوهرا الاشياء ويتأملها ويشكلها، وينظر اليها في آن واحد باجلال كأشياء مطوية. فجوته لا يعرف شيئا من تكبير واقتناش لفركين، ومن وهم السيطرة على حقيقة العالم في «المربع السحري»، وفي «التركيب الشامل» لفنه الموسيقي - كما يذهب لفركين - وبلغ اللثام تماما عن حقيقة العالم، حتى مرحلة الوحي والنثية. كان ينقص جوته تكبير انسان العصر الحديث، الذي يسعى لإخضاع كل شيء لسيطرته واستباط صيغة هذا العالم. ولذا كانت لنظريته الى السخرية دلالة كبيرة. ففنه الروائي مقفم بالسخرية ويكاد كل منظر من مناظر «فيلهم مايسر» بشكل موقفا ساخرًا. ونذكر هنا على سبيل المثال بالمقابلة الأولى بين فيلهم وناتاليا Natalie، ففي هذا المنظر نراه يردد بين ذراعي فيلبي، دون شخص آخر. ولكن السخرية في أعمال جوته لا تتشكل في مستوى التعبير القوي، وإنما تشكل جزءا من الظواهر ذاتها، فتركيب الظواهر هو تركيب ساخر، في حين نجد الرواي يمثل دور البرئ الذي يأخذ الموقف في سداجة مأخذ الجدل

ويتعاطف مع بطل الرواية. ثم أن الراوى يخفف من حدة السخرية، ويقابلها بالخشوع والرهبة أمام قوى القدر الخفية العليا، التي تحمل وجود الإنسان وتحدد مساره والتي تتعكس في أعمال جوته الرواية في شكل مقدرات وعلامات خفية تصل الى حدود المكاشفات الغيبية. كتب جوته مرة يقول: في القصة وفي السيرة لابد من إيجاد توازن بين السخرية والحرافة. وهكذا فحسب تشكل «شمولية مرضية»^(١٥). فالسخرية ترفع القصة فوق الحياة، بينما الإيمان بالقدرية يعيدها ثانية الى الحياة.

فالسؤال، الذي تبلور حوله مشكلة القرن القصصي الحديث، هو: هل يمكن أن تشكل «شمولية مرضية» عرضاً عن المفاهيم العاطفة التي يستعين بها الروائيون الماديون ويغريهم من العلماء ورجال الدولة لخلق واقع طوباوى ثان، هو في الحقيقة، سواء أكان خيالاً أدبياً أم ايدولوجية، كذب في كذب؛ هل يمكن أن تشكل «شمولية مرضية» يستطيع فيها الإنسان الممكن، الإنسان كتمبير من إمكانياته، أن يعطّر قنارته وأن يعيش حياة ذات مغزى؟

للأجوبة على هذا السؤال تنامل بعض الروايات الحديثة. كانت أول رواية ألمانية في القرن العشرين تحطم الإلهم السردى الذي يخلق بجانب الواقع الحقيقي واقعا آخر، له وجوده المنفصل، هي رواية راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke: «مذكرات مألته لوريد بريجه» Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. فلم يكن يفصل ريلكه إلا مقدار خطوة: قصيرة عن الفن الروائى المعاصر، بصيغته الدريكانية، كما تصادفها في أعمال جيمس جويس.

فكتاب ريلكه «مذكرات مألته لوريد بريجه» يتكون من ملاحظات وتأملات لإنسان، يهدم باستمرار العلاقات الواقعية والتصورات التي تعيش في إطارها، ويكشف عن خواتمها. وهكذا يأتي الناس الى هنا، لكي يعيشوا، على أي أضي أن الإنسان يموت هنا^(١٦)، هكذا تبدأ الرواية. فانسيمى نحن الحياة، هو الموت في نظر مألته. بل أن مألته يصف جملة تفكير الإنسانية وما أنتجته من معارف واسعة، يصفه بأنه ضيف أحلام. ويكتب مألته: «أمن الممكن أن الإنسان لم ير ولم يتعرف ولم يقل حتى الآن شيئاً حقيقياً أو جوهرياً؟ أمن الممكن أن الإنسان كانت لديه الآف السنين لكي ينظر ويتأمل ويفكر ويسجل، وبالرغم قد ترك هذه الآلاف من السنين تمضى كفترة فسحة مدرسية يأكل فيها المرء خبزة وتفاقة؟ نعم، إن هذا ممكن. أمن الممكن أن الإنسان رغم الاختراعات ورمج

التقدم، رغم الحضارة والدين والحكمة، قد ظل على سطح الحياة؟ أمن الممكن أن الإنسان قد خلع على هذا السطح، الذي كان من الممكن أن يكون شيئاً ما، كساءً شديداً السأم، حتى غدا شيئاً بأثاث «الصالونات» في لإجاعة الصيف؟ نعم إن هذا ممكن. أمن الممكن أن الإنسان قد أساء فهم قصة العالم بأكملها؟ أمن الممكن أن يكون الماضى زيفاً، لأننا قد تحدثنا عن جماهير الماضى، كالوكتا نقص قصة تجمع عدداً غفيراً من الناس، بدلا من أن نذكر الإنسان الذي تجمع حوله الناس، ذلك لأنه كان غريباً، وقد مات؟ نعم، إن هذا ممكن»^(١٧).

نقد مألته، كنفذ موزيل، موجه ضد التصورات العامة، كالحضارة والأمة والدين، والإرتباطات العالية التاريخية... الخ. وهو يطرح السؤال عن الإنسان الفرد، الذي تغطي هذه الأفكار العامة حقيقة وتكسوها بكساء شديد السأم. ومألته، كميزيل، يصف التغلغل الى حقيقة الإنسان المستورة، باعتباره تغير العالم، بل وباعتباره تحول العالم: وربما قد انفجر قرح كبير في أحده، كما تلتقي الشمس، فغير في عينيه العالم... نعم، كان يعرف أنه يتعد الآن عن كل شيء، وليس معناه عن الآخرين. لحظة فحسب، ويفقد كل شيء مهمته. هذه المنفضة، هذا الفئجان، وهذا الكرسي، الذي يمسك به، كل ماهو مألوف وقريب سيفلغو غير مفهوم، وسيفلغو غريباً وقييلاً... ولكني أحس بالروع، أحس روحاً عميقاً من هذا التغير، فحتى الآن لم أأخذ مكانى بعد في هذا العالم الذي يبدى حنواً علي وما لي أبغى عالماً آخر؟ كم أود البقاء بين المعاني التي أصبحت عزيزة علي؛ وإذا كان لابد أن يتغير شيء، فأود على الأقل أن يسمح لي بالعيش بين الكلاسيك، التي تنقسم نفس العالم ونفس الأشياء؟^(١٨)

فانهيار كل المعاني المألوفة وكل ملامح الواقع، الذي يقرب صورة العالم، ييسر من جانب تعرف الذات على نفسها، ولكن من جانب آخر تقع به الذات في قيضة قوة أخرى مجهولة عليها. والأنتان في الواقع وجهان لشيء واحد. فلنستمع الى مألته: «سيأتي يوم، تصبح فيه يدي بعيدة عني، وعندما أأدو هذه اليد الى الكتابة، فستكتب كلمات، لم أقصد كتابتها. سينتق زمن التفسير الآخر، ولن تتفق كلمة مع أخرى، وسيتبقى كل معنى كما يتدخر السحاب ثم يسقط مطراً... في هذه المرة سأكتب. أنا الإلتطاع الذي سيحول. أه، لا ينقضى إلا القليل، واستطيع أن أعني هذا كله وأخبره. خطوة واحدة فحسب، ويتحول شقائى العميق الى سعادة أبدية»^(١٩).

فلذات الإنسان المكشوفة وحقبة الفرد التي يبحث عنها ريلكه، هي في عين الوقت كينونة مقدرة، هو «مكتوب» Geschrieben werden بواسطة قوة مجهولة غير معروفة، قوة لا يمكن تعريفها، ذلك أن جميع الكليات التي يدعو ماثله يده إلى كتابتها، ليست في مقصده، وتحتاج إلى تفسير آخر... تفسير لا يستطيع أن يدركه بصيرته الخاصة.

يبدو أن ماثله يعتقد بوجود سلطة أو عوَر Instanz في الإنسان يعرف أكثر مما يعرف هو، وأن هذا المحور هو ذاته عنها، إذ أنه هو الذي يدعو يده أن تكتب الكلمات التي لا يقصدها.

بهذا نفث أمام قضيه أساسية، وهي ليست قضية الفن القصصي الحديث فحسب، وإنما هي أيضا قضية الروي في حقيقتنا الحاضرة.

فقد المفاهيم، التي نحاول بها عبثاً أن نملك ناصية وجودنا، وأن ننظم هذا الوجود، لا جدوى منه إلا إذا ارتبط التقيد بعوي واضح عن ماهية الإنسان، وبما يمكن أو يجب أن يكون، عندما يسأل الإنسان عن معنى وجوده. ولكن هذا الوعي يختلف اختلافاً كلياً عن وعي الإنسان المحاصر في عالم الواقع النهائي. فهو يبنو كرمي شامل يحكم الإنسان، وهو وعي لا يفرجه الإنسان من جعبته عن طريق التأمل وإنما يستطيع فحسب أن يصل إليه عندما يجد في نفسه الشجاعة أن يحمل عبء الحياة الطوباوية، عندما يترك عالمه الواقعي الراسخ، ويخرج، كليلهم مايستر، إلى تجوال أبدي.

فقصصون وشكل القرن الروائي المعاصر، بل وأيضاً نوعيته الفنية، الأسلوبية والإنشائية، يتحدد في الأساس بمدى نجاح أو فشل هذا الفن في التفوذ إلى هذا الوعي الشامل، ومدى توفيقه في تصوير الإنسان المحسكن، وفرص تحقيق هذا الإنسان في الزمان والجميع الحاضر.

كتب توماس مان وإنشأ مؤلفاته في إطار النظام المفاهيمي لما هو معروف بمحضارتها وفيها الحاضر، هذا النظام الذي اشملت عقده عند ريلكه وقد بقي مان هكذا روائياً وقصاصاً بالمعنى التقليدي، على أنه بواسطة السخرية خلق وعياً بخياله وزيف النظام المفاهيمي السائد فروياً الإنسان، ابن الله، في «الجليل السحري»، تكشف تناقضات هذا النظام وأكاذيبه، وثرق إلى مرتبة وهي ريلكه، فالإنسان، حيث هو إنسان كل، وفي نفس الآن ابن الله، في هذه اللحظة تسيطر عليه قوة عليا موجهة، أو كما يقول ريلكه، «قوة تكتبه». ولكن مان يقف دين التعبير الروائي عن هذه القوة، وإنما يتطلع إليها وجدانياً

فحسب ولما كان هذا التحول المعز من السخرية إلى الاستمتاع.

يحاول روبرت موزيل أن يعبر عن هذه القوة، من خلال تحليل كل احتمالات الإنسان السيكلوجية والعقلية، حتى يصل بتعطيله إلى تلك الصوفية الجنسية التي يطلق عليها «الحال الآخر» و«ملكة ألفت العالم»، التي تهاز فيها جميع أنظمة الواقع القلبي. ولم يكن له من مفر، إن أراد الصرغ، إلا أن يفشل وأن يعترف بذلك وأن يرفع النقاب عن ذلك «الحال الآخر» كحال من الجرم والحاقة، إذ إن الإنسان ذاته، في تكبره القلبي، يخلق هذا الحال، أو يصطنعه اصطفاً عن طريق التجارب الجنسية. وبهذا كشف موزيل في آن واحد عن جرائم وحقات هذا العصر. فهو، كتوماس مان إذ يتحرك في إطار مفاهيم الفكر والشعور المألوف، يرفع الستر عن هذا الفكر والشعور، يرفع السترة - بخلاف توماس مان - عن طريق التحليل المستمر في كل لحظة من لحظات الكتابة، ويحطه في جد حارم. فهو لا يحتفظ بهذا الفكر والشعور، كتوماس مان، من باب السخرية ولللهو، كظواهر وهم، بهذا ظل موزيل من جانب روائياً كبيراً، ونفي عن نفسه من جانب آخر في آن واحد صفه الروائي، فخلف وراءه شلوراً روائياً ضخمه، شديدة الغربة، تعكس موقف الرواية المعاصرة والموقف الفكري المعاصر بصورة لا نظير لها.

يرفع (بمعنى ينفي ويحفظ في صورة جذرية) راينر ماريا ريلكه من البدايه الرواية كرواية، ويتغلغل إلى ما يعرف بالحقيقة الداخلية للإنسان، هذه الحقيقة التي يقبلها ويعترف بها كحقيقة تقررها قوة شمولية يجهلها. ويعرف ماثله هذه القوة للشمولية أنها «الموجود الذي يمكن وراء كل الموجودات» (٢٠). ويتبين هذه القوة في داخله كرفض، وسم، وقرح، إذ أنها تحطم في نفسه كل العلاقات الواقعية التي اعتادها وكل المعاني التي ركن إليها على أنها في نفس الوقت الشمس التي تحول العالم، وتعلمه أن يرى كل شيء من جديد وأن يراه بصورة أخرى. ويطلق عليها ريلكه في المقاطع الأخيرة من الرواية الحب اللامصري schicksallose Liebe، الذي لا يستهدف شيئاً مفرداً أو إنساناً بعينه، وإنما هو موجود فحسب كالطبيعة والنبات، فهو «عصر» ينتشر في الكل. وهو موجود لامصري ليس له فعالية أو تأثير في تاريخ الإنسانية الواقعي. وكل ما يستطيعه هو أن يعيد الماضي إلى ذاكرته، ويحوّله ويتقده في «الموجود الداخلي» كما يقول ريلكه.

«فلن يكون العالم إلا في الداخل»، كما ينظم ريلكه فيها بعد في مراثيه السابعة Elegie التي تصور إنقاذ التاريخ بهذه الوسيلة.

فالهمة التي تفصل بين الموجود الذي يكن وراء كل الموجودات وعالم التاريخ المصيرى لا يمكن أن تُعبر إلا عن طريق طرح عالم المصائر الخارجى جانباً. ولابد عندئذ أن تنتهي الرواية جانباً، مفسحة المكان للعاطفية الشعرية، طريق الانسحاب الى العالم الداخلى.

الطريق الآخر المضاد تمثله أعمال جيمس جويس الروائية. فجويس يربط بين خراب التاريخ الإنسانى والنفس الإنسانية. فهو لا ينسحب الى الباطن Weltinnere، رغم أنه، كريلكه، يرى انهيار المفاهيم والمعاني بين يديه. فكلما العالين، الخارجى والداخلى يتفكك وينهار أمام عينية الى شذرات، لا يربطها رابط ولا يجمعها معنى. على أن جويس يبني من هذه الشذرات التي لا معنى لها معناً جديداً خفياً. وفهو إذ يقابل هذه الشذرات دون تمهيد بعضها ببعض، بطريقة تدلوعشوائية مستقلة، ينفي بعضها البعض، سانحاً من كل وحدة وكل معنى، محطاً كل فكرة متكاملة ومحطاً تراكم الجمل، فهو إذ يفعل ذلك يكشف عن العلاقات الخفية التي تربط جميع الظواهر والتي ابراهها الفكر المنظم والوحي النبوى، فإمامنا يمر اعصار من ظواهر عديدة لا يربطها رابط ولا تفصح في الظاهر عن معنى، فن يبينها الظواهر الجنسية والعلاقات الأسرية، بين الأب والابن والأم والأخت، والتصورات الدينية وعالم العلم والتكنولوجيا، والظواهر الإجتماعية السياسية والتاريخية والاسطورية. وبالرغم فان تفتت عالم الإنسان يكشف عن تطابق جميع الظواهر. فما يحدث في ميدان الجنس نجد نظيراً له في ميدان السياسة وفي تاريخ الفكر الأوروبى. فبلوم، ذلك المواطن العادى، الإنسان الحديث المحدث ذو الملابس الطويلة الذي لا يجد من نفسه الشجاعة على مواجهة الحب، ويهرب إما الى العاطفية وإما الى الإسراف الجنسي، متقلباً بين المغامرة والخوف البور جوزاى، بلوم، الإنسان الطوباوى ورجل الاعمال، يشبه فجأة انساناً وشخصاً من التاريخ مثل اللورد بيرون وروسو وروبنسون كروزو وشارلوك هولمز وباستر الخ^(٢١). فهذه الرواية تجسم انحلال كل وحدة، وبالرغم — كما أثبت النقد — فهي في ادق التفاصيل تخضع لنسق شديد الدقة. وهي تجسم التفكك التام والتكامل التام في آن واحد. على أن التكامل في هذه الرواية يظل خفياً. ولا نجد له صياغة فكرية. ولا تتحقق في

«ويليس» Ulysses الوحيدة، كما في الروايات القديمة، عن طريق الإيهام القصصى بوجود تسلسل حثي ووجود مرابط متناسك. فالتكامل والاتلاف هنا ينشآن من الظواهر المنفردة التي تعرضها الرواية. وهذه الخاصية بالذات هي دعامة المراتبة الفنية لهذا العمل الروائي، وهي تعطى امتيازاً لرواية جويس على الروايات اللاحقة بها، كروايات هرمان بروخ على سبيل المثال، والتي حاولت أن تشكل وتصوغ التكامل والاتلاف صياغة فكرية منطقية منطظمة. فهرمان بروخ قد رأى أيضاً مثل جيمس جويس العلاقة الخفية، وربما التطابق بين الظواهر المختلفة للحياة المعاصرة، وحاول أن يلقى الضوء على هذا العالم المتفتت الى قيم جزئية منزلة من الوجهة التاريخية الفلسفية واللاهوتية، إذ يسوق البرهان على أن جميع القيم الجزئية المنزلة، رغم ما هي عليه من فساد وتحريف، مازالت تحمل في طياتها — ولو في صورة شيطانية عميقة — القيمة العليا المركزية، أي المنطق الإلهي. فقد حاول بروخ أن يصوغ هذا القانون الإلهي بوسائل الأدب والفكر، بلغة شديدة التناقض، تختلط فيها على الدوام المفاهيم العقلية والصوفية، بلغة يبدو وكأن الشاعر يفقد منها إلى الله، كاتشاهد في الفصل الأخير من رواية بروخ «موت فرجيل». هنا أيضاً يبحث التطابق والتكبير. فالإن يضع نفسه على الأب المقدس. وتظهر نفس الفكرة في رواية جيمس جويس «ويليس» Ulysses. فستيفن ديدالوس، بطل الرواية، يريد أن يلتحم مع الأب، ويتحدث عن استحالة التحول بين الابن الأبدى والأب الأبدى، إذ إن الابن، ابن الله، لو انفصل عن الابن لأصبح فاقد الحياة. ولكن جويس لا يتابع هذه الفكرة حتى النهاية. فالراوي يلبث في عالم الإنسان والتاريخ، ويظل هكذا مؤلفاً روايته. هنا وهناك فحسب، تبرز تلك المعرفة التي تقول إن قيادة الابن العليا وحدها تستطيع أن تهب التاريخ إلى إنسانيته المعنى. وتقرأ في «ويليس»: «التاريخ حلم مزيج، أريد أن أقيّم منه ... طرق الخالق ليست هي طرقنا، قالت ديزي. التاريخ اجمعه يتحرك نحو هدف كبير، نحو الوحي الإلهي»^(٢٢) فجويس يحفظ بادراكه بالمسافة التي تفصل الأب عن الابن مرعماً أو بسبب اقتناعه باستحالة تحول الأب أو الابن.

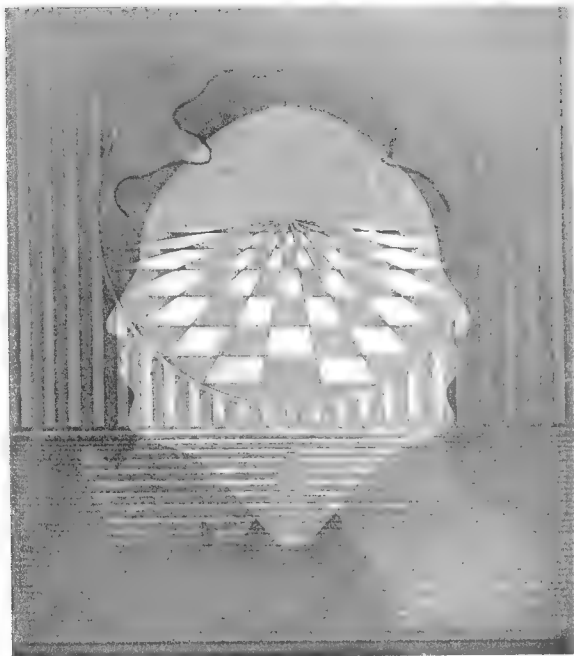
أما هرمان بروخ فيسمى أكاديب الى رفع المسافة، يريد تعريف الإنسان بتلك القوى العليا التي تقوده عن طريق المضي بالمعرفة العقلية والصوفية الى اقصى الحدود بما يحكم على مؤلفه، كمولف لغوى روائي، بالفشل.

فلنسأل في الختام، هل هناك أمام المؤلف الروائي طريق آخر غير طريق جويس للتعبير عن القوة العليا المجهولة، فجويس يصوغها بحسب فكرة عديدة الأثر، مشتقة هنا وهناك، بينا العالم الواقعي التاريخي متركة لشأنه، دون رحمة، كساحة أنقاض لا معنى لها. هل هناك بديل آخر غير الرجوع الى الباطن، كما يفعل ريلكه وهيدجر Heidegger، حيث تسكن كينونة الموجودات das Sein des Seienden في تحريفات لغوية، شاعرية غامضة أو كشفية فلسفية. هل يمكن تشكيل تلك القوة كقوة فعالة في اطار الحياة الواقعية التاريخية والاجتماعية؟ الإجابة على هذا السؤال يقدمها فن فككا الروائي.

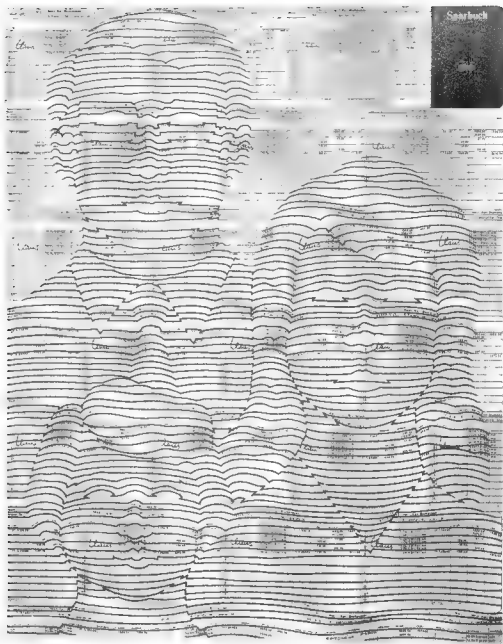
يحط فككا أيضا. كما يسلو - جميع الأنظمة المفاهيمية لوجودنا الواقعي، وينهب الى أبعد مماينهب اليه المؤلفون الذين سبق ذكرهم. فهو يتخطى كلية الأطر الفكرية والمذهبية للوعي المادى. ضفى أعماله يبدو العالم الحسى، عالم الطبيعة والتاريخ، وقد نفى تماما. فككا لايشكل ظواهر اجتماعية أو مذهبية أو سياسية أو دينية أو فلسفية أو سيكولوجية، ولا يناقش هذه الظواهر. وحتى النظام الزمنى والمكاني تنفك عقده في بعض القصص، كما في قصة «طبيب القرية» Landarzt، وفي بعض السودات مثل «حيرة بوية» Eine alltägliche Verwirrung و «القرية التالية» Das nächste Dorf . . . الخ والمفروض أن تتبع ذلك بالضرورة الفوضى التامة وأن يعنى ذلك نهاية كل قصة. هل أن العكس هو الصحيح، فككا يستطيع من جديد أن يقص بالبنى الكامل لهذه الكلمة؛ وأن يقص في اطراد مستمر، مستخدما دعاءات الفن القصصى، كالعقدة الواضحة والشخص ووصف العالم المحيط، مستعينا بترتيا سردية واضحة، دون تجارب لغوية معقدة، بلغة شفافة نقية، لم تعرفها الألمانية في هذا القرن. كيف كان هذا ممكنا؟ هناك شهادة للمؤلف في مذكراته، يعونها بلفظ «هو»، تشير الى احتمال من احتمالات الشرح. يقول فككا: «هو لا يعيش من أجل حياته الخاصة، هو لا يفكر من أجل تفكيره الخاص. بل يبدو له، أنه يعيش ويفكر تحت إكبار عائلته ما. وهذه العائلة وإن كانت لا تنفتر الى القدرة على الحياة والتفكير إلا أنه يعنى بالنسب لها، حسب قانون ما لا يعرفه، ضرورة رسمية. ومن أجل هذه العائلة المجهولة وذلك القانون المجهول لا يمكن اطلاق قيده» (٢٢٦). كان فككا يشعر أنه مرتبط بقانون مجهول، يلزمه بمائلة

مجهولة إلزاما رسميا أو شبه رسمى. هذا الإلتزام الرسمى لانه قدرة العائلة الواسعة على الحياة والتفكير. فالعائلة تحتاج اليه رغم هذه القدرة على الحياة والتفكير، تحتاج الى الكاتب الذى يلزمه القانون. فليست هذه العائلة بقدرتها على الحياة والتفكير في حال تمكها من رفع اللام عن هذا القانون. فهي، رغم كل تجاربها المعيشية وجهودها الفكرية، لاتصرف من هي. بينا قد اتقى على عاتق الأديب، بناءً على هذا القانون المجهول، أن يصور هذه العائلة المجهولة ولوانيتها المجهولة، رغم أنه، كأي انسان آخر، ليس في مقدوره، أن يكشف عن هذا القانون المجهول، وعن الطبيعة الدفينة للعائلة الإنسانية، وأن يرفع السر عنها تماما، سواء كانت بلغة الفكر النظري أو عن طريق التصوير المحسوس تصور روايات فرانز كافكا، وخاصة روليت «القضية» Der Prozeß و «القصر» Das Schloß، هذه القتاين المجهولة وهذه العائلة المجهولة في صورة يروقراطيات ضخمه، يروقراطية محكمة ويروقراطية قصر يتضح ازدهارها قصر وعجز كل مفاهيم الحياة والفكر المعتادة التي هي سند الناس. فيواسطة هذه المفاهيم لانتطيع العائلة الانسانية أن تعرف نفسها أو أن تتعرف على قانون وجودها. فهية المحكمة والقصر تسجل بدون انقطاع وتحكم بدون انقطاع على طرق الحياة والتفكير لهذه العائلة الانسانية، ولكن القانون الأعلى الذى يحكم كل شئ، الهيئة العليا الموجهة لكل، تظل غفية عليها. كل شئ يحكمه القانون، ولكن ليس في مستطاع احد أن يعطي معلومات عن هذا القانون، ولاعن تلك الدوائر الرسمية، التي يتضح ويحارس في أروقها كل شئ، عاريا، دون قيد، وتتضح فيها كل النزعات الخفية والانتكاسات الغريزية والرغبات، وكذلك أيضا كل الجهود العقلية الفاشلة، كل هذه الأشياء التي يغلفها ستار الكتمان في الحياة العادية. في أروقة الدوائر الرسمية تنطلق من خلالها الحياة، تاركة وراها كل قيد، وبمصرحة مباشرة يتضح ما يمكن أن نسميه بنموذج حركات الحياة والتفكير الانسانى. ولكن هذا النموذج شديد الغفر والغربة، لأنه نموذج تنفى فيه جميع الروابط التنظيمية المؤتمنة.

بهذا تنقلب رأسا على عقب جميع صيغ العرض وقواعد الرويا المألوفة حتى الآن في الفن القصصى. ونفقد كل ألوان السببية، وكل التعليلات النفسية والاجتماعية معناها، وكذلك كل الشروح التي يسوقها الراوي وهذا يعنى أن الرواية تتخطى الوعى الواقعي للشخص. وتتركه وراها.



أرشاد غوسه ، المشرق والمغرب ، ١٩٧٢/١٩٧١



توماس پائره ، ادخار ، ۱۹۷۳

والراوى يكف عن افتراض أنه يحاكى عالم الأفراد الحقيقي في اطار نظام واقعى محدد، وأنه يصوغ هذا العالم صياغة قصصيه. وإنما هو ينظر الى مجمل حياة الإنسان وفكره، وكأنها خارج هذا العالم، وكأنها تقوم قبله ككل بتكويناتها ومجاريها، تقوم أمامه كعالم غريب عنه. وينصب جهد الرواية في التعرف الى أي مدى تصل أولاتصل أبنية ومجاري الفكر والحياة الى القانون المجهول، والى أي مدى تستطيع هذه الأبنية أن تعرف العائلة الإنسانية بنفسها. ومن المهم ملاحظة، أن القانون المجهول، الذي ينعكس في دوائر المحكمة الضخمة، يسكن قلب مجارى الحياة والفكر المحسوس. فدوائر المحكة لا تقوم خارج الحياة الأرضية، وإنما تسكن وسط هذه الحياة، بل هي هي الحياة نفسها. لأن الحياة ذاتها محكة. وكل شئ ينتمى الى المحكة، كما نقرأ في رواية «القضية»، ولكن ليس من يعرف المحكة، ليس من يعرف نفسه.

وتبعاً لذلك تأخذ القوة المسيطرة على الحياة شكل شخصوس رسمية، على أن هذه الشخصوس في نظر الآخرين وفي فكرهم شخصوس غامضة، مهمة. فالوظف كلم Klamn على سبيل المثال، الذي يمسك في رواية «القصر» بيده خيوط جميع العلاقات القرابية بين افراد الرواية ويمرّك هذه العلاقات، يبلو كل مرة في هيشة مختلفة، ولا يمكن اطلاقاً التثبت من شخصيته. اما الذى لا يتغير فيه فهو لباسه الرسمى، فحسب، أى: وظيفته الرسمية. وعلاقات الحب في هذه الرواية تحددها. بصورة أساسية. يمدى الوصول الى هذا الموظف، ويمدى نجاح الأفراد في استيضاح شخصيته والحصول منه على ايضاح. ويتغير آخر: يأخذ هنا العالم الداخلى للمشاعر والتصورات والتجريدات الفكرية، شكلاً عنياً، مادياً محسوساً، ولكنه شكل يوافق معانيه المختلفة وطبقاته المتعددة شكل عديد المعانى والطبقات. فليس الراوى هنا — كما هو الامر في أعمال موزيل ونوباس مان وبروخ — بحاجة الى الاستغراق في تلك التحليلات والتفسيرات اللاهائية للمشاعر والتصورات. فهو يعالجها كشخص مرفية، ويتعامل معها كما يتعامل مع الأفراد الفعليين، ويستطيع أن يقدم مسرحية الرواية عن طريق توزيع الأدوار على هؤلاء الشخصوس. وهكذا يكسب الفن الروائى مقوماته من جديد. ولكن هذه الشخصوس الرسمية ليست مجازات (ليست شخصوساً البيجورية) لها معان مجردة محددة. فالوظف كلم لا يمكن أن نعتبره تمهيساً لمفهوم عام مثل الحب أو الجنس الخ. إذ يظل غامضاً، متعدد الاحتمالات

وتلور وفقاً لذلك اجزاء طويلة من الرواية حول جهود الشخصوس الى لانتى لتعرف على الموظف كلم واستكشاف مغزى تعليقاته وتصرفاته. بل وأن روايتي «القضية» و«القصر» هي في الواقع محاولة متصلة، لكشف عن معنى هيشة «المحكة» أو «القصر» المبهمة وعن قانونها، وهو أمر مستحيل في حد ذاته. وهكذا تتجاوز الرواية من جديد قالب الرواية التقليدية، حيث تنكشف في النهاية، بعد كل التعقيدات والاختطاف، حقيقة الاشياء المعروضة. أما روايات كفسكا فتعيد من جديد الى الوعى للغاز ولإهام تلك القوى العليا التى تتحكم في مقدرات كل شئ. القانون المجهول يظل مجهولاً، رغم حضوره باستمرار في كل علاقات الحياة والفكر. ويطلق عليه القانون الذى «لا يندع» القانون الحقيقي والمصادق في كل نظام ظاهرى. فهو دائماً حاضر، رغم أننا نجهل هذا القانون. فكفسكا لم يأخذ التطاول الى محاولة كشف القناع عن هذا القانون والتعريف به. كان يملك إجلال وتشوق جوده للقوى العليا الطويلة. وهذا مغزى عقدة الأب عنده، تلك العقدة التى كثر الحديث عنها وراجت فيها التفسيرات الحاششة. ففى قصة «الحكم» Das Urteil يحلم الأب، عن حق، على الابن بالموت، ذلك أن الابن قد تطاول الى محاولة اخضاع الأب أو التحايل عليه، بالتدبير أو بالراعية.

وهذا الخشوع يجعل كفسكا أعظم روايتي القرن العشرين نضجاً واكتمالاً ففي مؤلفات كفسكا، دون غيره من الروائيين، نستشعر حضور تلك القوة السمودية التى تضع بلا انقطاع كل شئ، كل ما نحياه ونأثيه، موضع التساؤل وتكشف القناع عنه، ويحتوى فنه القصصى من جديد على ذلك التوتر الكلاسيكى بين الصور المرئية البيئية والقوى العليا التى لا ندري كبرها. على أن التوتر هنا أشد واضنف، فكفسكا يروى، في اقتضاب، احداثاً محسوسة جليلة، بلغة لها شفافية الزجاج. وبالرغم فكل حدث، وكل حديث تنطق به شخصوسه، يتجاوز حدود الوعى الواقعى، ويضع من نفس القارئ موقع الفز الغامض، ذلك أن الوجود الذى يطالب به قانونه المجهول، يتجاوز كل نظام للزمان والمكان، ولأن وشائع الحياة الدنيوية الواقعية في الزمن الحاضر، بخلاف العصر الكلاسيكى، قد ابتعدت كلية عن اصول الوجود الأولى، بحيث يمتنع معها أن توحى هذه الشوائب بأصول الظواهر، كما نشاهد في أعمال جوته. وبالمثل تصادف في مؤلفات كفسكا ذلك التوتر والاستقطاب، الذى نعرفه عند الكتاب الكلاسيكيين،

العالم يحكمها - كائىرى - عند كضكا الياأس القاسى من الإنسان. ويزيد عنف هذا التشدد والياأس هو إمان كضكا العميق أن هناك سلطة عليا، وأن هناك قانونا لا يندع، وأن هناك شيئا أبديا فى الإنسان، وإمام هذه السلطة وهذا القانون لا يستطيع الإنسان أن يبرر نفسه أو يبررها. والقانون الأبدى والوجود الواقعى لا ينهى بعضها البعض، على أن الوجود الواقعى لا يستطيع معرفه ذاته وحمل تبعات علله كاملة إلا أمام القانون الأبدى. فطبيعة المحكمة، كما يصورها كضكا، وغربائها ونضارها وسيفها المشرع، تلغى الإنسان الى تلك النظرة التقديرية لنفسه، وتجبره أن يحمل باستمرار تبعات حياته، أى تجبره أن يعيش حياة حق. فلو كان القانون جليا وفى متناول القهم، لما كان على الإنسان أن يثقل.

يتجاوز كضكا بفنه القصصى وعى هذا العصر المتذبذب المتناهى. فرواياته تعبر عن قانون الحياة الدائم ... تعبر عنه فى قرن من الزمن تبار فيه قصة ثلاثة آلاف سنة من التاريخ الأوروبى ... تبار الى مدائن خربة عديمة المعنى، وينعلم فيه وجود نظام ملزم. وكضكا لا يشكل هذا القانون كسطورة الخلق، التى تتعارض مع العلم، ولا يشكله فى صورة نواه أخلاقية محددة، ولا فى شكل نظرية مذهبية، ولا فى صيغة ظاهرة تاريخية نسبية، وإنما يشكله فى صيغة ذلك الشئ المجهول، الموجود، الذى لا يفهم، ولذى يلزم الإنسان فى نفس الآن، حين يولجه نفسه.

بهذا تحقق الرواية من جديد الصيغة الكلاسيكية للفن القصصى، فتحقق روح القصة، التى تتخلل اجزاء القصة وتحلق فوق كل شئ، وتضوى عناصرها وتضهرها فى وحدة موفقة، روح القصة التى تعرف أكثر مما يعرفه مؤلف القصة وشخصوها. ويتخلص الراوى من حيرة وقلق المؤلف الذى يسترشد بنوايه الذاتية، ويتخلص بالمثل من القلقلة المصاحبة لتبديل زاوية الرؤيا، الذى نشأ عن أن المؤلف يتمصص على التوالى زوايا الرؤية واحتمالات التفسير المختلفة للشخص والمواقف والظواهر التى يعرضها، الى حد محاكاة طرق التعبير المختلفة للأفراد. فى موفقات كضكا تتحدث جميع الشخصوى، كما فى موفقات جرته، بنفس الاسلوب اللغوى الذى تكذب به القصة، ذلك أن حقيقة العلم بأجمعه تبرز من جديد كظاهرة موضوعية فى رؤيا الراوى، وهو يقدم هذه الظاهرة بموضوعية بالغة، دين أن يقطع فيها برأى خاص، محضفا بمسافة تكفل له النظرة الشاملة. وتبلو حقيقة العالم الذى تشكل روايات

بين التهمك الموضوعى وشعور الرهبه ازاء تلك القوى المجهولة. فالتهمك والرهية يتداخلان ويرتبطان اشد الارتباط فى موفقات كضكا كما فى موفقات جرته: التهمك الذى يكن فى الأضداد والذى تبصره فى الظواهر ذاتها، والرهية ازاء قوى الوجود الغامضة. كل منها ينفذ فى الآخر، ذلك أن الرهبه والرهية من القانون المجهول هى على الدوام فى نفس الآن عملية نقدية نهكية لكل ما يأتية الإنسان من أعمال وما يندب إليه من فكر. وهى تؤدى الى كشف الذات، و الى «جلاء النظرة»، كما يقول كضكا على أن الرهبه من تلك العلة الأولى التى تحكم كل شئ وتصدر الحكم على كل شئ، لاتنهى التنازل عن المرفقة والقهيم، ولاتنهى الانسحاب الصوفى الى اجواء العالم الباطنية، وإنما تمنى توجيه الفصو على واقع العالم.

فالوجود الواقعى يُختبر لمعرفه ما يفنى فى القرار، ولمعرفة حقيقته من ريفه. وكل دقيقه يعيش فيها الإنسان لابد من تقديم الحساب عنها. ففى اللحظة التى يصدر فيها قرار التقبى على «جوزيف لك» فى قصة «القضية»، تخم المحكمة دون مهرب على حياته. فهذا القرار ليس إلا المطلب الموجه الى الإنسان أن يحمل على عاتقه مسؤولية حياته ومسؤولية العالم. فهذه الرواية تمكس اللحظة التاريخية للقرن العشرين، التى اهتمت فيها كل المعايير والاصول التاريخية المتوارثة، سواء منها الدينية أو الأخلاقية أو المذهبية.

فعل الإنسان أن يتحمل تبعات نفسه وتبعات العالم، دين أن يهديه فى ذلك التواهي والأوامر الدينية والأخلاقية المتوارثة منذ القدم. فعل الإنسان أن يبرر حياته ويتطلب عليها بدافع من ذاته ومن خلال ذاته. والأمر عند كضكا يخالف ما عند نوبس مان وروبرت موزيل وهيرمان بروخ وغيرهما من الروائيين الحديثين، فتصحل المسؤولية، مسؤولية الذات ومسؤولية العالم، لا يمت من خلال تحليل الكاتب لدخائل الأفراد النفسية وفحص مقدماتها السوسولوجية، وتأمّل المذاهب الفكرية المتوارثة، وعرض كنانة (ترسانة) المعارف المحاضرة، على أمل، أن يشيد الكاتب من خيط هذه العناصر صرح نظام أخلاقى ملزم أو يعين هدفا أو حتى إنجهاها طوباويا أو يستخرج، كجسيم جوى، من خرائب. التاريخ المتناثرة، علاقة برزية خفية أو نوعا من الوحدة بين جميع الظواهر. فيخالف ذلك يخضع كضكا للتقد جملة فكر الإنسان و مجموع احساسيه ورغائبه وافعاله، ويبين عنها فى أن تنشئ أرضها صلبة تحمل تحمل الإنسان، وأن تبعث هواه بتقصه، وأن تخلق أمرا Imperativ يلزم به، فمسؤولية الذات ومسؤولية

كفكا - كهينة المحكة في رواية «القضية» - لغزا مغلقا، إلا أنه لغز مبني بناءً موضوعيا، وهو لغز لا تستطيع رؤيا واحدة بعينها أن تلتقي الضوء عليه، ولكنه يكتسب من الوعى بوجود سلطه عليا مجهولة مغزى عميقا، بل ويكتسب صفة الحقيقة التي لا مخرج. فلا يوجد حدث في فن كفكا الروائي لا يمس في صورة رمزية حقيقة الوجود الانساني. أما السلطة التي تضفي الحقيقة فهي تكن في انفسنا، وبالرغم فهي - كما رأى ريلكه من قبل - قوة تكبنا وتحكنا. فما هو «ابدى» في انفسنا ليس من سبيل الى شرحه أو تحليله أو التعبير عنه بواسطة قوة فكرية أو حيائية واقعية. وكفكا يرفع النقاب عن عالمنا الواقعي التاريخي، ويرفعه الى وحي نفسه وإلى وحي اخطائه، وأوهامه وعجزه. فالعالم التاريخي يُبصر من نقطه خارج التاريخ، من نقطة، هي في نفس الوقت اساس الوجود الانساني. فالسلطة العليا، القانون الذي لا يخلع، هو حجر الاساس في وجودنا. فذلك «الرجل القادم من الريف» يستطيع أن يدخل الى حضرة القانون، عندما يستطيع دون رهبة أن يجد الطريق الى ذاته، وإلى ما هو وما يمكن أن يكون.

يمثل فن كفكا الروائي نهاية كل بؤويات العصر الحديث الكاذبة التي تتوهم تشكيل عالم الإنسان تشكيلا ذا مغزى والسيطرة عليه بواسطة مفاهيم الواقع والتاريخ. وهو رغم ذلك

ترجمة ناجى نجيب

Th. Mann, Doktor Faustus, Berlin-Frankfurt a./M., (١٠ 1947, S. 806.

Th. Mann, Der Zauberberg, a.a.O. S. 938. (١١

R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg (1٢ 1952, S. 1640.

Ebenda. S. 1636. نفس المرجع. (1٣

Ebenda S. 777, 1159, 1620f. نفس المرجع. (1٤

Goethes Werke, hrsg. im Auftrag der Großherzogin (١٥ Sophie von Sachsen, III. Abt., 4. Bd. S. 120.

R. M. Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids (١٦ Brigg, in: Ausgewählte Werke, Bd. 2 1950, S. 7.

Ebenda. S. 23. نفس المرجع. (1٧

Ebenda, S. 47-49. نفس المرجع. (1٨

Ebenda, S. 49. نفس المرجع. (1٩

R. M. Rilke, Die Aufzeichnungen ... S. 66. (٢٠

James Joyce, Ulysses, deutsche Ausg. von Georg (٢1 Goyert, Bd. 3, Basel 1927, S. 103.

Ebenda, Bd. 1, S. 171. نفس المرجع. (٢٢

Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes, Frank- (٢٣ furt a.M. 1954, S. 295.

R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg: (١ Rowohlt 1952, S. 1640.

Th. Mann, Joseph und seine Brüder, ein Vortrag (1942), (٢ in: Neue Studien, Berlin-Frankfurt a./M.: Suhrkamp 1948, S. 167.

Thomas Mann, Dr. Faustus, Berlin-Frankfurt a./M.: (٣ Suhrkamp 1947, S. 382.

Adorno (١٩٠٣-١٩٧١)، من مؤس النظرية النقدية في علم (٤ الاجتماع. من أهم مؤلفاته ودلائله التثوير (بالاشتراك مع هورك هايمر) و«ديالكتيكية التثوير» وله مؤلفات في فلسفه الموسيقى الحديث.

Th. Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus, Berlin- (٥ Frankfurt a./M. 1949, S. 40.

Th. Mann, Joseph und seine Brüder, ein Vortrag. (١ a.a.O. S. 160.

Th. Mann, Bemerkungen zu dem Roman 'Der Erwählte' (1951), in: Altes und Neues, Stockholmer Gesamtausgabe Bd. 9, Frankfurt a./M.: S. Fischer 1953, S. 262.

Th. Mann, Zu einem Kapitel aus 'Buddenbrooks' (1947), (٨ in: Altes und Neues, a.a.O. S. 569.

Th. Mann, Der Zauberberg, Berlin 1930, S. 648. (٩

طبيب القرية

فرانز كافكا

منخفض ويدير في عينيه الزرقاوين ووجهه المنبسط. سألني الرجل، وهو يزحف خارجا على يديه وقدميه: «أتريد أن ألهم الخليل؟» لم أعرف ما أقول، وانحنيت حتى أرى ما عسى أن يكون بداخل الحظيرة. وكانت الحادثة تقف بجوارى. فقالت: «حقا، لا يعرف المرء ما يختزنه في بيته من أشياء». وضحكتنا معاً ونادى السائس: «أيها الأخ، أيها الأخت!» وسرعان ماظهر فرسان قريان، عريضا للتكوين، تلتحم قوائمها بالجسم، اما الرؤوس فتراعة التكوين، منكسة كرموس الجبال. وانسل الفرسان، بفضل اثنتاة الجرح، من فتحة الباب الضيقة التي شغلها تماما. وعلى الأثر انتصب القروان، بقوامها الفارع، وبجسدين يتصاعد منها بخار كثيف.

فقلت للخادم: «ساعدي السائس». فأسرعت مليئة تقدم اللجام الى السائس. ولكن ما إن اقتربت منه حتى أمسك بها وانفض يوجهه على وجهها. فصرخت الفناء ولاذت في. ورأيت خدها وقد ارتسم عليه احمرار صفي من الأسنان. فصعته غاضبا: «أيها الحيوان، هل يعوزك أن تساق؟» ولكني تذكرت على الفور أني أمام شخص غريب لأعرفه، ولأعرف من أين أتى، ثم أنه يساعدني اختيارا، في حين تحلى الآخرون عني. وكأنا الرجل يعرف ما يدور بخلدني، فهو لا يمتح لوجعدي. ولم تد منه غير الفتاة نحوي، وهو مازال منهمكا في عمله. بعدئذ قال: «واصعد». وبالفعل وجدت كل شيء مملا. وطاف بلدي أني ماركت عربتي بمثل هذه الجلود الرائعة. وصعدت مبتهجا. وقلت: «سامسك! أنا مقود العربية». فاذت لاتعرف الطريق «فاجاب: «بالثايد. بل إلى لن اصحبك، وإنما سامسك مع روزا». فصاحت روزا على الأثر: «كلاه». ثم هزلت مسرعة الى داخل المنزل، فقد تسرب اليها شعور واضمح بمصيرها المحتوم. وسمعت صوت سلسلة الباب تشد وتحكم، وقل الباب يفتل، ورأيت روزا تغطي نور البو، وتزول خلال المحجرات لتغطي أنوارها، كما تحفي نفسها تماما. فالتفت الى السائس وقلت: «إما أن تأتي معي أو أعدل عن الرحيل، رغم ضرورة الرحلة. فلا يدور

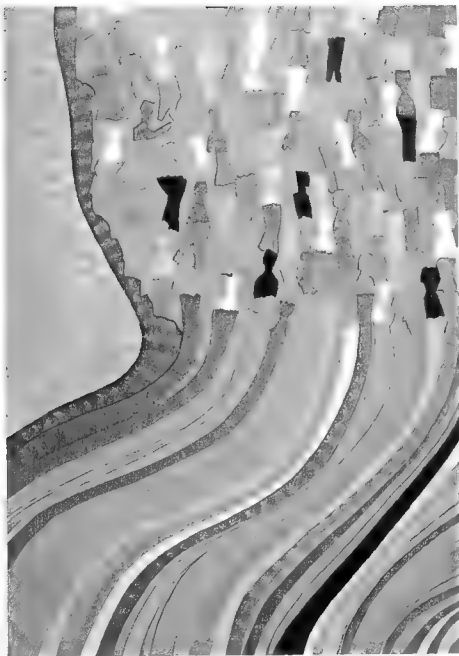
كنت في موقف عصيب، فقد كان على أن أعجل بالرحيل. هناك مريض، قد اشتدت عليه وطأة المرض، ينتظر زيارتي في قرية تبعد عشرة أميال. بينما زوجة من الجليد تهب وتعلأ القضاء الممتد بيتنا. وكانت لدى مركبة خفيفة، كبيرة العجلات، وهو غير ما يصلح لمثل هذه الطرق في الأرياف. وقفت في فناء الدار، متندرا في معظم من الفراء، أحمل حقيبة الأدوات، متأهبا للرحيل. ولكن كان ينقصني شيء، كان ينقصني الفرس. فقد هلك فرسي البارحة، من جراه ما عاناه من جهد في صقيع هذا الشتاء. خرجت خادمتي تظوف أنحاء القرية، لعلها تجد من يميزنا فرسه. على أني كنت أعلم، أن هذا البحث نصيبه الفشل. لبثت في مكاني، دون هدف، بينما يزداد تراكم الجليد فوق كفي، وتزداد شرابيتي تصلبا. ولاحت الحاحه عند مدخل الفناء، بفردها، وهي تلوح بالمصباح. وأي عجب في هذا؟ فن ذا الذي يعير فرسه في هذه الساعة لمثل هذه الرحلة؟

مرة ثانية قطعت الفناء. لم أجد في جيبتي حيله، وبينما أنا على هذا الحال، شادوا، مملها، ركلت بقدي باب حظيرة الخنازير المصعد، وكان قد أهل استخلام الحظيرة منذ سنوات. فافتتح الباب وتأرجع في المصصلات وانبعث منه دفء وانبعث رائحة كذلك التي تنبعث من الخيل. في الداخل رأيت مصباحا شاحب الضوء بهتر، مملقا في طرف حبل. ورأيت رجلا يقيم في كن

ه سبق أن ترجم الفنان ريسون بيان هذه القصة عن الفرنسية، وذلك في منتصف الأربعينيات، وكان في تلك الفترة متأثرا بالفلسفة الوجودية، ويتألمب إليه من القتل بالسلام مغزى الوجود الإنساني كسيلة للانطلاق من التبدد والحرية. وفي ذلك مايفسر لنا اختيار ريسون بيان قصة كافكا ليلهم لها روحها في ترجمتها. ورغم ما تنصف به هذه الترجمة من سلامة رائدات، إلا أنها تسقط العديد من جزئيات القصة ولاتمنى بالتفاصيل وتحرف المعنى في أكثر من موضع. والترجمة الحالية تسطيع من الترجمة السابقة، وتتركز على النص الأصل المبرج في كتاب:

Franz Kafka, Die Erzählungen, Frankfurt a./M. S. Fischer Verlag 1961, S. 126-131.

وأهمية الدقة التامة في نقل جزئيات هذه القصة يبدو واضحا من النص المقدم بالترجمة.



ماينز تروكيس، الرحلة إلى الحنزة، ١٩٧٣



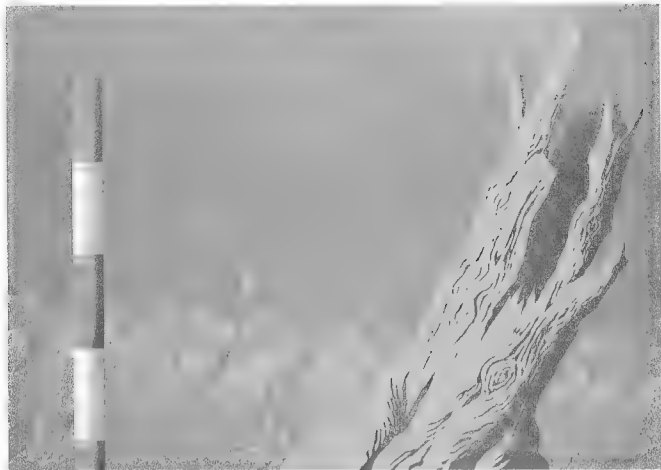
هـ. ارمغان، مرطوب الأمواج، ١٩٧٣



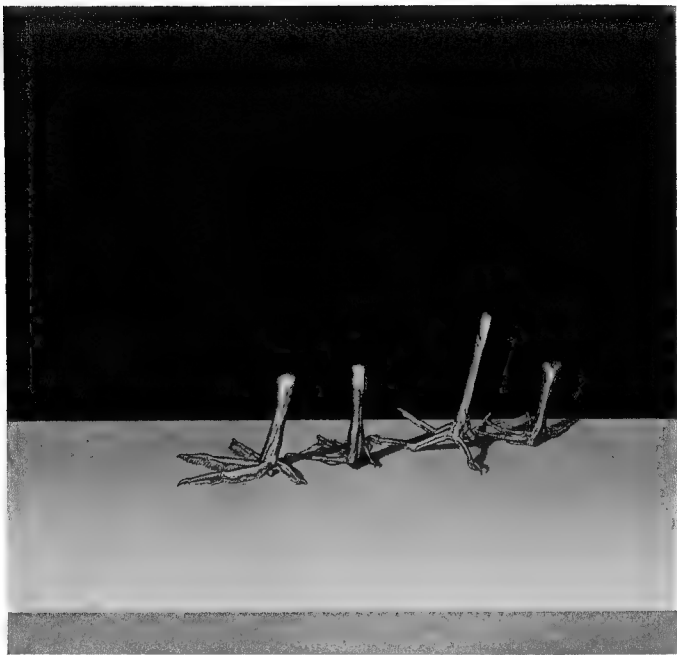
ملوك لورين، كندا، لوحة زيتية

بحاطري أن أدفع لك هذه القنطرة ثمنًا للرحلة. فقال الرجل: والى الأمام، ثم صفق يديه، فانطلقت في المركبة كقطعة من الخشب يجرفها التيار. ومع ذلك سمعت باب منزلي يتحطم ويتناثر اشلاله على أثر انقضاض السائس عليه. ثم امتلأت عيناى وإذناى بطنين نافل استحوذ على جميع حواسى. ولكن ذلك لم يدم أكثر من لحظة. وكما لو كان صحن دار المريض يطال مباشرة على مدخل دارى، فها أنا قد جتته. القروان يقفان في هدوء، وقد كفت الجليد عن السقوط، بينما القمر يرسل الفضة حول المكان. وأقبل والدا المريض، تتبعهما أخته، فانتزعنى أو كادوا من العربنة، ولم استطع أن اتبين شيئاً من اقوالهم المرتبكة. كان الهواى في غرفة المريض خافقاً، وكان للدخان يتصاعد من المدفئة دين أن يعيره أحد اهتمامه. سأفتح النافذة، ولكن قبل ذلك أود أن أفحص المريض. كان المريض سبباً ناعل الجسم، فارغ العينين، ولكنه لا يعانى من الحمى، فلا هواى بارد ولا هوساخن. رفع الصبى صدره العارى وتعلق بمعنى وهمى في اذنى: «يادكتور، دعى اموت». وتلفت حولى، ولكن أحداً لم يسمع قول الصبى. وكان الولدان يقفان في صمت مطربين، ينتظران حكى. أحضرت الأخت مقعداً لكى أضع عليه حقيبتى. فتحت الحقيبة وقلبت النظر في أدوائى، بينما الصبى يحرك يديه في الفراش نحوى، لكى يذكرنى برجله. أمسكت بملقط واختبرته في ضوء الشمعة، ثم أعدته الى مكانه. وقلت لنفسى منكراً وجاحداً: حقاً، في مثل هذه الحالات لا تنصن الالهة بعونها، وترسل القروس الذى تحتاجه، بل وترسل لك قرصاً آخر حتى تمجلى، وتبهك السائس أيضاً، الفراطا في العطاء». عندئذ فقط تذكرت روزا. ماذا أفعل؟ كيف أقفدها؟ كيف اخلص جسدها من وطأة هذا السائس، وأنا بعيد عنها عشرة أميال، ولا سلطان لى على إحياء التى في مقدور عربى؟ لست أدرى كيف تخلص القروان من احكام اللجام، ولا كيف تفتح النوافذ من الخارج. فالقروان يطلان الآن داخل الحجيرة، كل من نافذة على حده، ويراقبان المريض، دون أن يحلوا بمصرحات الأسرة. وقلت لنفسى: سأعود في الحال. كأنما كان القروان يدعوانى للمودة. ولكى تركت الأخت تتزع عنى معطى، لاعتقادها بأنى في حالة خطر من جراء الحرارة. فقموا لى كأساً من الروم، وربت الأب على كفتى، وكأنما في تقديم هذا الكثر الثمين ما يبرر رفع الكلفة. على أنى أومأت بالرفض. إالى أحس بالثنيان، فهذا العجزو يحاصرني في نطاق ذهنه الضيق، لهذا

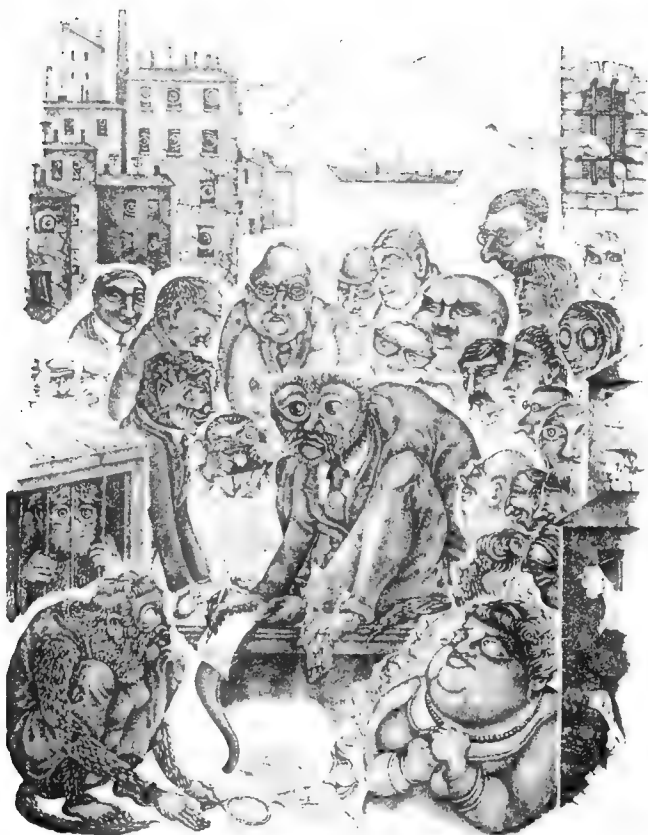
السبب وحده أرفض الشراب. أومأت لى الأم أن اقترى من فراش المريض، فأطعها، ووضعت أذنى على صدر الصبى، فارتعش لمسسى لحتى المجلة، بينما ارسل جواد صهلة عالية في فضاء الغرفة. وتأكد لى ما كنت أعرفه: فالصبى لا يعانى من داء، قد يبدو شاحبا بعض الشيء، واهم في قلقها عليه تغرقه بافتاح القهوة، ولكنه صحيح البدن، وليس أفضل من طرده بذقمة خارج القرائش ولكى تركته يرقد، فلست من المغررين باصلاح العالم. إالى موظف من موظفى المنطقة، وواجبى أؤديه بأقصى ما أستطيع، بل والى الحد الذى قد يتجاوز معه ما أستطيع. وأجرى ضئيل لا يتناسب مع عالى، ورغم ذلك أبذل العون للفقراء برحابة صدر ولا بدلى في نفس الوقت أن أقوم بحاجة روزا، وفيها عدا ذلك، فلعل الغلام على حق، فقد اطلب الموت أنا أيضاً. ماضى أن أفضل هنا في هذا الشتاء الذى لا يئتمى. قد هلك فرسى، وليس بالقرية من يعيرنى فرساً مثله. وليس عندى غير حظيرة الخنازير. ولولم أجد بها مصادفة هذه الجليد، لاضطرت أن استعين على هذه الرحلة بالخنازير. هذا هو عمل القصة. أومأت برأسى الى الأسرة. هم لا يعرفون شيئاً من هذا، وحتى لو عرفوه فلن يصدقوا منه شيئاً. من السير كتابة الوصفات الطبية، ولكن من السير جداً أن تفهم الناس وأن يفهموك تماماً. هذه إذن نهاية مهمتى هنا. من جديد قد اقلقنى دين جلوبى، ولكن قد اعتدت ذلك، فالمنطقة بأجمعها لا تكف عن قرع ناقوس منزلى اللبلى. غير أنى قد أجبرت هذه المرة على التضحية بروزا، هذه القنطرة الرائعة التى عاشت في منزلى سنين طويلاً، دون أن أعيرها إلا إهتماماً طفيفاً. هذه تضحية جسيمة، ولا أخرج لى، إلا أن أتحال، بطريقة أو أخرى، لأخفف من وطأة هذه التضحية على نفسى، حتى لا أصب جام غضبى على هذه الأسرة التى لن تستطيع حتى لو أرادت أن تميل الى روزا. أقبلت اخلقى حقيبتى، وولدت يلى الى الملقط، فرأيت الأسرة تقف محجمة — ماذا ينتظرمنى هؤلاء الناس؟ — الأب يمسك كأس الروم ويدنيه من أنفه، والأم تمض شفتيها ويكبى، فقد خبث ظنها، كما يبدو، بينما الأخت تلوح بمنشفة ملوثة بالدماء، إذ ذاك وجدت نفسى بشكل ما على استعداد للتسليم، بأن الصبى قد يكون مريضاً. فأقربت منه، فأبتسم لى ابتسامه عريضة، كما لو كنت قد احضرت له أشهى أنواع الشورية. أه آ في هذه اللحظة ارضع صهيول القروين، هذه الضوضاء، ربما قد أوجت بها قوة عاليا، حتى يسهل الكشف عن الداء. وبالفعل



رودولف لير، عوارض للقياس، من مجموعة رقم ٥ بعنوان «الطبيعة». ١٩٧٣



دېشەر اولريش، سيقان، ۱۹۷۶



أو ملوئج. «تقرير مقدم إلى الأكاديمية» Ein Bericht für eine Akademie. من أعمال والتر كيمكا. وصور آدمسي و جيه فرد بلقي سلطان لاهم أستاذ
أكاديمية علمية

وجه القمر. لماذا أتدثر بالغطاء؟ من بعيد يترأسا
 الفرسين في فتحات النوافذ وسمعت صوتا يهيمس في أدنى:
 «أتعرف أن تقني بك ضئيلة، فقد القت بك المقادير
 الى هذا المكان، ولم تحته على قدميك وبدلا أن تساعدني،
 تضيق على فراش الموت. ولتترك لي الأمر، لا تنزع عينيك
 من رأسك». ققلت: «هذا حق، وهو مجلبة لعن، ولكنني
 على أي حال طبيب، فإذا افعل؟ صدقني، فليس الأمر
 يسير على» «هل يفتحن مثل هذا الاعتذار؟ للأسف،
 إلى مرقم على الرضا به. لا مفر لي غير الرضا على اللوم.
 بهذا الجرح الجسم نظرت وجه العالم، كان هذا كل
 ما مدحني إياه الطبيعة.» ققلت على الآخر: «وأيا الصديق
 الصغير، ما يعزك هو النظرة الشاملة، ودعني أقول لك،
 أنا الذي طقت بغرف المرض، في المشرق والمغرب إن
 جرحك ليس بلاء كما تتوهم. قد أحدثته ضربتان
 مقطعتان من موعلي في يمينك. فالكثيرون يكشفون عن
 جوانبهم، دون أن تطرق أذانهم ضربات الموعلي في الغابة،
 بل دون أن يقرب منهم الموعلي قيد خطوة.» «هل هذا هو
 الصرق، أم تخدعني وأنا في هذيان الحمى».

«هذا هو الصديق، وخلعها مني كلمة شرف من طبيب
 وأجلها ملك إلى العالم الآخر.» وكان أن قبلها مني وسكن
 إلى الصمت. وسان الوقت لأفكر في ملائكت. مازلت
 الفرسان في مكانها لم يفارقاه. فجمعت على عجل ملائسي
 ومعطى القرو وحيتيتي، ولم ارد أن اعطى نفس بارتداء
 الملابس. ولو اسرعت التحيل كما فعلت في رحلة الذهب،
 فسيكون الأمر كما لو كنت أقفز من هذا الفراش إلى فراشي.
 واتسحب الفرسان مطيعين من النافذة، قفلت بكومة
 الملابس في العربة، ولكن المططف طار إلى أبعد مما أردت،
 وتعلق من كه في قضيب خطفي. لأبأس هذا يكفى.
 وفقرت إلى ظهر احد الفرسان، على أن يلجأى العربه كانا
 متدليان، يجتكان بالأرض، وكاد الرباط بين الفرسين
 ينفك تماما. والعربه تنعثر في الخلف وتتأرجح في
 كل اتجاه، يبتأ معطى يتدلى في نهايتها. وصحت بالفرسين
 «يسرهم»، ولكن نادى لم يفلح، إذ سارت العربه في
 تناقل كهلين خلال صحراء الجليل. وارتفع خلفنا لقمة
 طويلة غشاء الأطفال الجلديد، الخاطي:

«فلتضروا، أياها المرضى
 فقد رقد الطبيب بجواركم في الفراش».

هكذا لا أستطيع بأى حال أن أبلغ دارى. لقد ضاعت
 عيادتي التي تكشط على اللوم. سبيل من يخلفني بها

ابصرت في الجاناب الأيمن عند ارتفاع العجز، جرحا في
 اتساع طبق فتجان، فاغر الفاه كنجس على سطح الأرض،
 وردى اللون، متعدد الللال، داکتا في العمق، بيناخف
 الظلال عند الحواف، وتتجمع به مسارب المماء في غير
 انتظام. هكذا كان يبدو من البعد. أما عن كعب،
 فالأمر أدهى. فمن يستطيع أن يحدق في هذا الجرح دون
 أن ينطلق فاه بالصغير؟ ابصرت ديدانا في حجم الخنصر،
 وردية، مخضبة بالدماء، تتلوى اجسامها في باطن الجرح،
 ولها رؤس بيضاء، وتختلج سيقانها الدقيقة دون حصر في
 الضوء. أياها الغلام المسكين، لا جدوى لك من اللون.
 ها قد عثرت على جرحك الكبير، ولكن هذه الزهرة في
 يمينك ستقضى عليك. بدت النبطة على وجه الأسرة،
 فهاهي ترائي اباشر على. همست بذلك الأخت للأُم،
 والأُم للأب، والأب لبعض الضيوف، الذين اقبلوا على
 أطراف الاصابع، يمدون الأزرق في الهواء، حتى
 لا ينفقدوا التوازن، اقبلوا تحت ضوء القمر المنسكب من
 الباب المقفوح. وهمس الصبي بابكيا، وقد ملكت عليه
 حسه تلك الحركة النابضة في باطن الجرح: «أتقتلني؟»
 هكذا وحال الناس في هذا البلد، دائما يطبلون المستحيل
 من الطبيب. قد انهار لإيمانهم القديم، فبينما يجلس القسيس
 عاطلا في منزله ينسل أولياء الكهنوتية، الواحد بعد
 الآخر، يطبلون من الطبيب أن يحقق المعجزات بيده
 الرقيقة الخبيرة. وأيا كان الأمر، فليكن ما تريدون، فلم
 أجبُ هنا بمشيتي، ولن اعترض، إذا اردتم مني أن أكون
 أداة لتنفيذ أغراض مقدسة. وماذا تريد أفعل من ذلك،
 أياها الطبيب المعجز، وقد اغتصبت منك خادمك!
 وهاهم يقبلون، الأسرة، وكهول القرية، فيتزعمون عني
 ملائسي، على حين تتحشد أمام المنزل فرقة كورال مدرسى
 يقودها معلم، وتنتشد في لحن سلس بسيط للغاية المقطع
 التالي:

«جردوه من ملابس، كي يحسن الطبيب،
 واقتلوه إن لم يشف المريض ا
 فاهو لإلا طبيب، ماهو لإلا طبيب».

وها أذا أقف عاريا، أمسك لحيتي بيدي، وأخني رأسي
 وأنظر بهلوه إلى هؤلاء القوم. إلى رابط الجأش، وأحسن
 تفوق في الحاضرين جميعا، واطل على هذه الحال.
 وبالرغم فهذا لا يحديني نفعا، فهاهم يسكنون برأسي
 واقدامى ويعملونني إلى الفراش، ويرقدونني ناحية الحائط
 بجوار الجرح الفاسد، ثم ينادون الحجره جميعا، وينطقون
 الباب، وينقطع غناء الكورال. السحاب يمر ويغطي

ما صنعت يداي، ولكن هذا لن يجدي نفعا، فهو لن يستطيع أن يعوضهم عني. وفي دارى يعيث السائس اللعين. أمست روزا فريسته. لا أحب امعان التفكير في هذا. هاأنذا أضرب في الأرض، أنا الرجل الشيخ، عاريا، ولاشي يقيني صقيع هذا العصر التمس، بعرة من طين هذه الأرض، وجياد من طين آخر(*)). مطفى يتدلى من مؤخرة العربة، ولكن يدي لا تبلفه. وليس من بين هؤلاء

المرض الأوفاد، الراعين الغادين، من يحرك يده لمعنى. لقد خدعت، خدعت مرة واحدة فقط لببت فيها عن خطأ نداء التاقوس الليلى(**)، ولا مرد لما وقع.

(*) من المهم عكان أن تشير إل أن كفتكا لا يصف الجياد بأنها جياد علوية أو ساوية überirdisch أو سفلية unterirdisch، وإنما يستخدم تير un-earthy : unirdisch، أي غير دثوية أو ارغمية. (***) ربما الأند: نداء التاقوس الليلى الكاذب das Fehlläuten der Nachtglocke.

SALAH JAHIN WIE DIE FELLACHEN

*Korn ist nicht wie Gold
Korn ist wie die Fellachen
Dünne Stengel, ihre Wurzeln ernährt von der Erde
Gleich Ismael und Mohammed
Und Hussein Abu Uwaida der litt und geschlagen wurde
Weil er zu bitten wagte
Um eine Handvoll Korn, das er bewässert hatte mit seinem Schweiss
Dem Schweiss seiner Augenbrauen.*

*Korn ist wie Hussein, es lebt allein genährt von der Erde.
Doch jene, die im grossen Palast leben
Und Seide tragen
Schicken ihre Leute, um die Kornähre zu schneiden
Von den Stengeln des Armen.*



18 years

in the



محاولة للخروج

بقلم مجدى خليل

الطبيب يقول لروزا «ساعدى السائس» ثم تتوالى احداث القصة. فالمسافة الى دار المريض تنقلص الى لحظة خاطفة والصبي في البداية معافى البدن، وبعد قليل هو مصاب بجرح خطير، وهو جرح كربه وجميل في آن واحد، ولاسيبيل الى البرء منه وبوسائل العلاج المألوف، وعلاجه يتطلب طبيباً غير هذا الطبيب. «فبينما يجلس القسيس عاطلاً في منزله ينسل أنوابه الكهنزية، الواحد بعد الآخر، يطلبون من الطبيب أن يحقق المعجزات بيده الرقيقة الخيرية ومهما كان الأمر... لن اعترض، إذا أردتم متى أن أكون أداة لتنفيذ أغراض مقدسة». ولذا تنزع عن الطبيب ملايسه، ويحمل عازي الى فراش المريض، حتى يحسن التلطيب. وهكذا تمضي القصة في اطار هذا العالم الخاص الذى خطه الكاتب، وهو عالم خاص له قوانينه الخاصة وله تعابيره ووجوده الخاص المرابط، وليس مجرد صورة مغربة لتجربة واقعية، وليس مجرد مجموعة من الرموز. فالصور تحمل معناها، ولكنها لا تمثل معنى خارجاً عنها.

في البداية يقف الطبيب في فناء الدار، بينا الجليد يتساقط، ويملاً القضاء الممتد الى المريض. ولكن ليس هذا الصقيع والجليد شيئاً خارجياً، منفصلاً عن الطبيب. فهو يقف ذاته دون حراك، مفروءاً، متصلاً، ينتظر، بلا جدوى. وتعد روزا من بينها، تعود «بمفردها»، وهى تلوح بالمصباح «فروزا بمفردها»، كما تتدين فيها بعد يروضح أكثر من سياق القصة، حين يهي الطبيب أنه قد فقد روزا، تلك «الفتاة الزائفة» التى عاشت في منزله أعواماً طويلة، ولايكاد يعبرها انتباهها ما. وهكذا فكل مايلو حول الطبيب يشير بطريقة أو أخرى الى الطبيب ذاته، ويعود اليه.

من عناصر القصة الواضحة التقابل والتضاد، فالخيل تبرز من حظيرة متداعية مهمل، تبرز مجسمة الدفء والصحة. واكتمال التكوين. وتنقل القصة من وصف الصقيع والجمود الى وصف القرسين: فالقرسان يمثلان، عربضاً المنكين، فارها القوام، ويتصاعد من جسديهما بخار

الصور التى تشكل منها هذه القصة، رغم تقاربها الظاهر، تلثم وتأنف دون جهد، فهى تنقل بيديها تامة من المألوف الى غير المألوف، وتجمع في آن بين المعروف والمستحيل، وبين المنطقي واللا منطقي، وتخلق من هذه العناصر وحدة فنية ومجالاً خاصاً.

ورأوية القصة هو ذاته صاحبها، وهو يعيش في تجربته ويسردها دون أن يبدو منه صعب أو دهاءة. فالقصة ذاتها لا تعرف شيئاً مما قد يستغربه القارئ أو يحسبه من باب الوهم أو الخيال. فصور هذه القصة، رغم ما تحمله من غريب غير مألوف، لاستخدم على سبيل المجاز أو الرمز، ولا يجوز فيها التأويل والترجمة الى معان أو افكار خارجة عنها، تتجاوز نطاق ايجال الخاص والوحدة الفنية التى تحلقها القصة. بمعنى آخر انه لا يجوز فيها التفسير الاسقاطى أو التأويل، والبحث عن مقابل أو نظير لجويزات القصة في العالم الخارجى أو عالم الافكار والاشياء والسلوك الواقعي، وإنما يلزم أن تتأملها مجتمعة في مجالها التعبيري الخاص.

منخل القصة مألوف، مطروق، فصاحبها طبيب ريفي يعود المرض في القرى المجاورة، ويستعين على ذلك بمركبة تناسب طبيعة الطرق في الريف، ويسكن داراً تقوم عليها فناء تمش مع مند سنين. وهو يفرج كالمألوف لعبادة مريض، في ليلة من ليالي الشتاء القارس. على أنه في حرج شديد، فقد هلك فرسه، ولاسيبيل له للحصول على بديل. «فن ذا الذى يعير فرسه في مثل هذه الساعة لئلا هذه الرحلة؟ كل شئ حتى الآن مألوف موهود. ويبدو كذلك حتى يركل الطبيب في حجره باب حظيرة الخنازير المتصدع. فن هذه الحظيرة المهملة تخرج الجياد التى يحتاجها الطبيب، ويخرج معها السائس. ولكن ماذا تنهى القصة في هذه اللحظة:

«كانت الخادمة تقف بجوارى، وقالت: وحقا، لا يعرف المرء ما يجترنه في بيته من أشياء. وسيسكننا معاً». فالفتاة والطبيب لا تعرفها دهشة ما لمرئ الجياد والسائس. ونسمع

وتركه يضرب في الأرض، «وليس من يحرك يده المعوتى». وهو في كل مرحلة من المراحل يدعى لنفسه حرية الاختيار، فهو يرفض أن يترك روزا فريسة للسائق، ويعلم السائق: «لما أتى منى أو أعدل عن الرحيل ... فلا يدور بخاطري أن أدفع لك هذه الفتاة ثمنا للرحلة». ولكنه قبل أن يدعى لنفسه حرية الذهاب أو البقاء، قد اعطى المركبة وترك نفسه لمقود تلك «الحياد غير الارضية» الى تحمله في لحمة عين الى دار المريض. — هذا التأثير بين حرية الاختيار في الظاهر وانعدامه في الواقع يتخلل مسطور القصة حتى النهاية، وهو مصدر الغرابة التي تجذب القارئ وتشده.

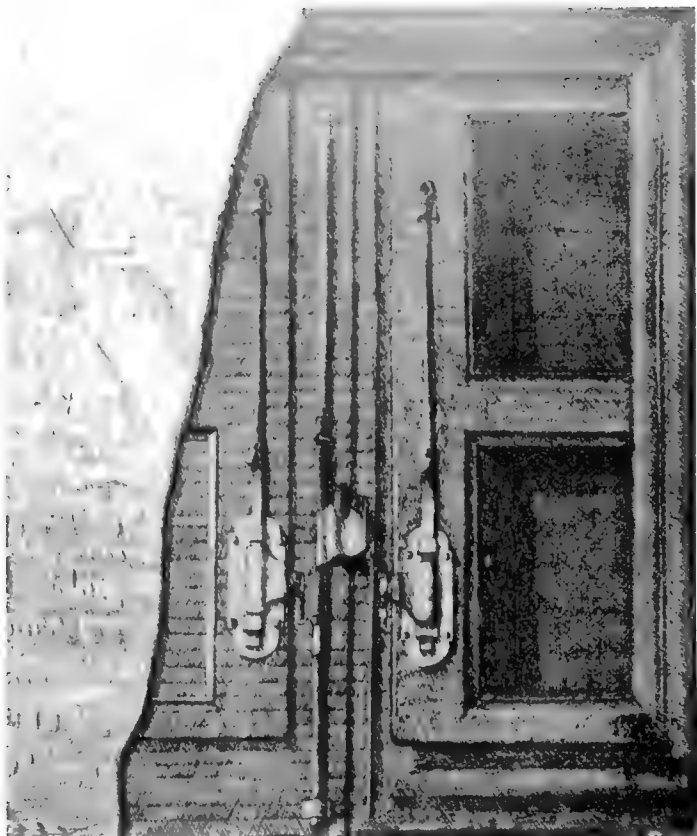
حين تقف العربة أمام منزل المريض، «ويعمل» الطبيب الى الداخل، كما «يعمل» فيما بعد الى فراش المريض. وهو يقرر أولاً العودة الى داره، فقد استدعى ليعود مريضاً لايعانى من مرض، ولكنه يترك الأخت تتزعزع عنه معطف القراء ويلي الحاح الأسرة. وهو يتذكر روزا: وقد اجبرت هذه المرة على التضحية بروزا، هذه الفتاة الرائعة ... هذه تضحية جسيمة. «مرة ثانية يزعم العودة، وهو غاضب اشد الغضب على تلك الأسرة التي لن تستطيع أن تعرضه روزا، ومع ذلك نجده مستعداً للتسليم بمرض الصبي، وزعم ادراكه ببعض وسائله عن علاج ذلك الجرح الخطير، نراه يرضخ: «ولما كان الأمر، فليكن ماتريدو، فلم اجئ هنا عشيئتي، ولن اعرض، إذا اردتم منى أن اكون أداة لتنفيذ اغراض مقدمة». ثم يتركهم يحملونه عازياً الى الفراش ليأمر الطبيب. على أنه يقرر العودة من جديد، ويجمع حاجياته، ويعتلى المركبة التي اقلته، ولكن لاعودة له. «مرة واحدة فقط لببت فيها — عن خطأ — نداء الناقوس الليلي، ولامرد لما وقع». فالطبيب في كل مايفعل لايفعل شيئاً وإنما يضطر اليه، وهو في النهاية يعود الى مقود تلك «الحياد غير الارضية» التي خرجت من «حظيرته» وخرجت به من مجرى الحياة العادية. كان لايد له أن يخرج ملياً ذلك النداء الخفى في نفسه، وكان لايد أن يدفع الثمن، ولكن الى أى شئ خرج؟ الى لا شئ. قد يكون السبب، كما تقول القصة، هو «صقيع هذا العصر التمس». ولكن الى أى شئ خرج؟ من صقيع الى صقيع !

في السطور السابقة وضحتنا نسج القصة وتبعنا حركتها الداخلية، والتزمتنا بالنص، واكتفيتنا بالقدر الذي يتيح للمفسر. على أن هذه القصة، كثيرها من قصص كنيكا،

كثيف. والسائق ينظر الى الطبيب «بوجه منبسط وعينين زرقاوين» ويسأل: «هل ألجم الخيل؟»، وهكذا تلحم القصة الى ارتباط هذه الحياة المنطقية من الحظيرة بالطبيب: «حقاً، لا يعرف المرء مايجتره في بيته ...».

ولكن هذه الحيوية والقدرة المنطقية من عقالها حمل أيضاً في طياتها التبدد، بل هي نذير الخراب. فا تكاد روزا تقرب من السائق لمساعدته حتى يتنفض عليها في بهيمية: «ورأيت خدما وقد ارتسم عليه احمرار صفي من الأسنان». فهذا الاحمرار على وجنة الفتاة يشير من بعيد — كما نثين فيأبعد — الى لون الجرح، الى جرح القلق المريض. ثم إن الفتاة ذاتها تدعى «روزا» Rosa (rosa بمعنى وردى اللون و Rosa بمعنى زهرة). والطبيب فيأبعد يشير الى الجرح بتعبير Blume أى زهرة، فيقول للفقير: «هذه الزهرة في يمينك ستقتضى عليك». وهكذا نرى انفسنا امام نسج من العلاقات المتشابكة. وهذه العلاقات ترتبط ارتباطاً وثيقاً برأنا الطبيب الذي يروى القصة. والظواهر التي تسردها تنعكس جوانب هذه الرأنا: (إل وإن مناظر الطبيعة في القصة لا تصور في الواقع شيئاً خارجياً منفصلاً عن الطبيب، وإنما تخضع لانفعالاته وتتلون بلونها، أمهى مجرد انعكاسات الطبيب).

وبالمثل تبدو علاقة الطبيب بالفقير المريض علاقة خاصة، رغم ما يبدو منه في البداية من استنكار ورفض. فحين يقبل لفحص المريض يحدث نفسه قائلاً: «وتأكد لي ماكنت اعرفه، فالصبي لايعانى من مرض». ولكن حين تلج عليه العائلة نراه مستعداً للتسلم بأن الصبي مريض. وهذا الاستعداد يمهّد للكشف عن الجرح، ووصف ذلك الجرح الكريه الجميل يكاد يوحى بأن الطبيب ينظر في جرح الصبي جرحه هو. أو بمعنى آخر أنه يعانى نفس الجرح. والصبي يدعو الطبيب في البداية قائلاً: «بادكتور، دعنى اموت»، وبعد قليل يحدث الطبيب نفسه قائلاً: «وفعل الغلام على حق، فقد اطب الموت أنا أيضاً» ولكن كيف تشكل القصة علاقة الطبيب بالفقير المريض؟ مرة ثانية نعود الى مدخل القصة. فالطبيب يخرج — كما يبدو — طواعية الى هذه الرحلة الليلية التي تخرجه من النهاية من مجرى حياته الطبيعية، وتنشئ به الى تلك النهاية أو الى المالا نهاية. وهو يلي نداء الواجب، ولكن أى نداء هذا؟ إذ لا سبيل الى تلبية هذا النداء الليلي دون تلك المعونة الغريبة التي تخرج من الحظيرة، ولا سبيل للطبيب إلا أن يقبل هذه المعونة التي ستفقد كل معونة،



بدر آكرمان، باب وسط طيبي، نقش، ۱۹۷۱



بيت اكرمان، سياج وزهور

. من كتاب: الفن والسكن الجميل، دار نشر تيسج Thernig، ميونخ

قد لاقت تفسيرات عديدة وغريبة، يكاد ينفي بعضها البعض.

من بين التفسيرات العديدة، اخترنا التفسير التالي لشيلاهم امريش^(٥)، استاذ الادب الالمانى. وهوبلاشك من أفضل التفسيرات التي تلقيها قصة «طبيب القرية»، فامريش يعالج القصة بأسلوب النقد الاجتماعي الدبايكى في اطار التفسير الشامل الذى قدمه مؤلفات كفكا، ويرفض عن حق التفسيرات الدينية التي روج لها عن عمد ماكس برود M. Brod، كما يرفض تفسيرات التحليل النفسى التي يفسر بها أحياناً النص كما يفسر الاحلام وأحياناً اخرى يقرأ فيه خفائى اللائعى. على أن تفسير امريش، رغم أنه يتسم بذلكه شديد، لا يغفل أيضاً عن التواويل، وأشد ما يؤخذ عليه هو تعميمه وانتصاره للنظرة الوجودية الفردية.

مباشر امريش في تفسير «طبيب القرية» هو صورة «الجداية» ووظيفتها في القصة. فهذه «الجداية غيرالدنيوية» unirdische Pferde تدخل عالم الانسان من هباب حظيرة الخنازير المتصدع التي أهل استخدامها منذ اعوام. فهي كثيرة من القوى والأشياء والحيرانات «المجهولة» في مؤلفات كفكا، تبرز الى الوجود من مكان قد اصابه الانهيار والاهمال، وانتفت عنه الأغراض. وتبرز الى الوجود في اللحظة التي يزعم فيها الطبيب أن يعود مريضاً قد انتقل عليه الداء، على أنه مريض يعانى من «جرح» غير منظور، ويتنى الموت لالاحياء. وليس يوسع الطبيب، بعينه المجردة وبوسائله الطبية المألوفة أن يكشف هذا «الجرح». وقد تأكد لي ما كنت اعرفه، فالصبي معانٍ البدين ... وليس أفضل من طرده بدفعة خارج الفراش». فقط في اللحظة التي ترسل فيها الجداية صهيلها، يتعرف الطبيب على الجرح: «وآه في هذه اللحظة ارتفع صهيل الفريسن. لهذا الضراء، قد اوصت بها قوة عليا حتى يسهل الكشف عن الداء». وبالفعل يكشف الطبيب في هذه اللحظة داء الصبي. فجرح المريض ليس بجرح جسماني، وإنما هو «جرح الحياة» كما يقول امريش.

وهكذا يتضح مغزى «نداء الناقوس الليلي» الكاذب، هذا النداء الذي انتزع هذا الطبيب الريفي من مجرى حياته العادية ومن مجرى الأشياء المألوفة. فهذا النداء الليلي كاذب، لأن المريض لايعانى من داء بدني، يستطيع الطبيب أن يداويه بوسائل المعتادة. والأخرى أن قوة عليا

Wilhelm Emrich, Franz Kafka, Frankfurt a./M.-Bonn (© 1965, S. 129-136.

قد انتزعت الطبيب من نومه، وعهدت اليه بمعالجة جرح، قد اصاب الوجود الانساني.

وهو نفس الموقف الذي يواجهه جوزيفك. في رواية «القضية» وجريموور زمزا في قصة «التحول». فجوزيفك. يقفل زين الزنبه ويقيم من نومه، ليواجه أهاماً لايعرفه من محكمة مجهولة. تطالبه بالثبوت بين يديها والدفاع عن نفسه. ونرى طبيب القرية، مثله مثل جوزيفك وجوزج زمزا، ساخطاً ناكراً، يرفض هذا العبء: «هكذا هو حال الناس في هذا البلد، دائماً يطالبون المستحيل من الطبيب. قد أنهار إيمانهم القديم. فبينما يجلس القسيس عاطلاً في منزله ينسل أتوايه الكهنوتية، الواحد بعد الآخر، يطالبون من الطبيب أن يحقق المعجزات ... فليكن ماتريدون، فلم اجب؟ هنا مبعثي، ولن اعترض، إذا اردتم مني أن اكون أداة لتنفيذ أغراض مقدمي ...»

فهذا الطبيب قد حمل عبء القسيس في زين فقد فيه الناس إيمانهم القديم. ولكن هل يستطيع الطبيب أن ينقذ الفتي المريض؟ وكيف له أن ينقذ المريض وهو ذاته يعانى من نفس الجرح؟ ولأن الطبيب ذاته «مريض» نراه يحمل الى فراش المريض، ونسمع الصبي يقول له: «اتعرف أن فتي بك ضئيلة، فقد أقتبكت المقادير الى هذا المكان ولم تجتبه على قدميك. وبدلاً من أن تساعدني تضيق على فراش الموت.»

على أن الطبيب قد يستطيع التطبيب اذا «تعرى» تماماً، ولذا نرى أهل المريض يحملون الطبيب الى فراش المريض: «جردوه من ملابسه، كحى يحسن التطبيب ... فهاهو إلا طبيب» وحين يتعرى الإنسان من كل المظاهر والأردية الأرضية يكسب نوعاً من التفوق والسمو: «وهاأنذا أقف عالياً ... إلى رابط الجأش وأحس بتفوق على الحاضرين جميعاً ...» ويسمو تفوق الطبيب في قدرته على شرح مغزى الجرح للمريض، فهذا الجرح يجزه ويرفعه على غيره من الناس: «إن جرحك ليس بلاء كما تتوهم ... فالكثيرون يكشفون عن جوانبهم، دون أن تطرق أذانهم ضربات الملوك في الغابة، بل دون أن يقرب الملوك منهم قيد خطوة» فخبرة الطبيب الراسمه من عبادته للعرسى في انحاء الأرض قد اكسبته «النظرة الشاملة» التي تعوز الفتي المريض، وبهذا يستطيع أن يكشف للمريض مغزى الجرح الذي يعانيه. فهذا الجرح هو امتياز وسامه، فهو يرفعه على غيره من الناس الذي يقضون ايامهم دون علة أو تعليل، لايعرفون ما يفعلون. وهكذا يبعث الطبيب الاطمئنان الى نفس الفتي المريض: «وكان أن قبلها مني

وسكن الى الصمت» ولكن ليس في شرح مغزى الجرح أى شفاء للمريض، والارجح، كما تشير اليه القصة، أن الجرح سيؤدى بجمياته. فليس هناك دواء لهذا الجرح فى «الحجاب الامين» يعرفه الانسان. ولذا تصف القصة غناء الكورال الأخير بأنه غناء خاطئ: «وفلنرحوا أبها المرضى، فقد رقد الطبيب جواركم فى الفراش». ويشير فكثا بهذا - كما يرى امرئش - الى الاعتقاد الكاذب الشائع فى عصرنا الحديث بقدرته الانسان على علاج الانسان، وهو نفس الخلداع الذى يقع فيه جوزيفك، بطل قصة «القضية»، حين يسعى الى الآخرين يسألهم النصيح والمساعدة فى الاتهام... فكل انسان يقف هنا وحده... يواجه قضيتيه بمفرده. فالطبيب فى قصتنا لا يستطيع أن يساعد نفسه، فكيف له أن يساعد الآخرين. والطبيب لا يستطيع ان يفعل لنفسه شيئا منذ أن خرج الى الرحلة بتلك «الجياذ» المجهولة.

بعد أن يسكن المريض الى الصمت، يفكر الطبيب فى انقاذ نفسه، يجمع ملايسه وأدواته على عجل، ويمتلئ صهوة فرس من الفرسين اللذين فى مقدور العرب، ولكن هذه العجلة وبيلة العواقب. فالفرسان اللذان جرفا العربى فى لمح البصر الى دار المريض، يبدان الآن فى تتفائل كهلين فوق صحراء الجليل والطبيب فى اندفاعه، يفض الطرف حتى عن ارتداء ملايسه. وولم ارد أن اعطى نفسى بارئاده الملايسه، والآن يتدلى مغمطى من مؤخرة العربى، ولكن يدى لا تلبثه. فاندفاع الطبيب لانقاذ نفسه يقبل الى تقيضه ويفسد عليه هدفه: «وهأنذا اضرب فى الأرض، أنا الرجل الشيخ، عاريا، ولاشئ يقيى صقيع هذا العصر التمس...»

ويذهب امرئش فى تفسيره فيقول: إن المهمة التى التفت على عاتق الطبيب، وهى شفاء مرض لا سبيل الى شفاؤه بالوسائل الطبية، تنتزع الطبيب من جميع الروابط والضرمانات الأرضية والسماوية. فهى مهمة مطلقة. وتبرز هذه المهمة أولا فى صورة «الجياذ غير الأرضية» التى تقفل حربته الى دار المريض، ومع الجياذ يظهر السائس الذى يتقضى فى اللحظات التالية على روزا... فالقوى التى تركل الى المريض هذه المهمة ليست قوى إلهية أو سماوية، وإنما هى قوى تكن فى ذات الانسان نفسه وتنبعث منه محطمة نظامه الوهمى الباطنى. ولا يتخلو من الدلالة أن الفرسين والسائس يتطلقان من «مظفرة الخنازير» لم تستخدم منذ ستين. بمعنى آخر: إن هناك قوى أولية، كانت تقبع حتى الآن فى حظيرة الخنازير دين أن

يعبرها احد انتباهه. قوى أولية كان ينكرها الطبيب، وهى تتلغخ الآن الى الخارج. فقد عاشت روزا تلك الفتاة الرائعة» ستين طويلة فى دار الطبيب، لا يكاد يعبرها اهتماما. فالحقكة الى دقت الناقوس الليل تذبث من داخل الطبيب ذاته وتدعوه الى الامتثال والتخكير.

الجياذ والسائس يهربان عن دخائل الطبيب وروزا. فحين يقع بصر الطبيب على الخيول والسائس، تقول روزا التى تقف بجواره: «حقا لا يعرف المرء ما يجتره فى بيته من أشياء». فقد كانت الجياذ والسائس منذ زمن طويل فى الحظيرة دون أن يدريا. ويرى الطبيب نفسه امام اختيار صعب: إما أن يفض الطرف عن الرحلة، حتى لا يضلحى بروزا، أو يعزل العربى «والى تقودها تلك الجياذ الرائعة». ولكن معاد الطبيب حقيقة اختيار. كان لابد أن ينطلق الى الرحلة ولأن يدفع الثمن، وأن تقع روزا ضحية لفرار السائس البيهيمية. ومضى الطبيب وهو فى قبضة تلك الجياذ التى هى من مدلن أشعر غير مدلن هذه الأرض. بعد ذلك لا مجال للعودة الى الحياة العادية السوية، ولا مجال للعودة الى الدار. فحين لمي الطبيب نداء الناقوس الليل الكاذب، قد تقرر كل شئ. «فلا مرد لما وقع».

ويقول امرئش: الجياذ والسائس ليست إلا التعبير عن وحكة الانسان والحيوانه. فالطبيب يقش فى صراعه بين المهمة المطلقة (طبيب فى مهمة قيس) وبين الوجود الحسى للموس (روزا)، ويتبى به هذا الصراع الى حياة بين الخيالات، وفراة فى النهاية يرم على وجهه فى صحراء الجليل، ولا يجد الطريق الى داره. والسبب الدفين لفشل الطبيب هو ذلك «العصر التمس» الذى لا يعرف قانونا أو وصية لها صفة الازام.

فالجياذ والسائس يمثلان قوى متضادة فى الانسان: الجناوح الى الاستفراق فى المتع الحسية، والرغبة فى الانطلاق العقلى والروحى. ورمض التضاد الظاهر فانها يمكنها وحدة الانسان. وفى النهاية هما وجهان لنفس الشئ. فكلاهما يخرج من نفس «الحظيرة» وفى نفس الآلة. ولذا ينادى السائس الفرسين بلفظى: «أخو» و«أخت». فاندفاع الانسان الى «أقصى حدود العالم» الى المطلق، يقابله بالضرورة همه الى اشباع نفسه من متاع الحس والجنس.

فالجياذ فى هذه القصة مجسم معالا خفيا فى داخل الانسان، وقد تكون لهذا المجال وظيفة تحريرية، اذا لم يقع الانسان ذاته ضحية لهذا المجال، أى ان صار ذاته حكا على هذا المجال وكون لنفسه وعيا شاملا يستوعب الوجود الانسانى.

طه حسين وفرانز كفكا

بقلم ناجي نجيب

تفوق أبيه وتسلطه، ويحاول أن يخلص من سلطانه فلا يستطيع»، ويرتبط بهذا «محتته» في الوفاء بدين أبيه عليه، وإغناذ الزوج والولد، ثم «محنة» المرض. ويصنف طه حسين طبيعة صلة فرانز كفكا بالمرض فيقول: «المرض الذي لا يظهر فجاءه ولا يقلل على المريض ثقلاً طويلاً، وإنما يدورمه ويتأوره، ويسعى اليه سعياً خفياً بطيئاً متلصكاً، يدنومه ليتأى عنه، ويتم به ليفارقه، ويقفه من الحياة موقفاً غريباً لا هو باليأس الخالص ولا هو بالأمل الخالص، وإنما هوشى بين ذلك...»

وينتقل طه حسين إلى تحليل شخصية المؤلف، ووصف موقفه من انتاجه الأدبي، فيشير إلى قدرته الفائقة على الملاحظة: «وعلى ملاحظة نفسه أكثر من ملاحظه غيره من الناس، وبراعة خارقة للعاده في أن يجعل نفسه موضوعاً للدرس والبحث والتحليل، وأن يكون هو الدارس الباحث المحلل...» وقد كان كفكا يكتب لنفسه، أكثر مما يكتب للناس، كان من أشد الناس زهداً في نشر آثاره، وأعظمهم إخفاءً لها وضناً لأنه كان يكرها أو يغالى بها، بل لأنه كان يزدريها كما كان يزدري نفسه. ثم يضع طه حسين مؤلفات كفكا وانتاجه الأدبي أيضاً في إطارها التاريخي: «وقد بدأ كفكا يشعر ويفكر قبيل الحرب العالمية الأولى، فكان كل شيء من حوله يؤذن بالكآبة، ويدفع إلى اليأس، ثم مضى في تفكيره وإنتاجه أثناء الحرب العالمية الأولى، فكان في تلاحق الكوارث والقواصم من حوله ما يزيد إيمانه في اليأس». ثم انتهت الحرب، و«عادت الإنسانية بعد الحرب، كما كانت قبل الحرب، بأساة يائسة، متخبطة لا تدرى إلى أي وجه تنجح...»

وبمنهج التآري يحلل طه حسين «القلق والغموض» الذي تتميز به آثار كفكا، وهو في هذه الفقرة من حديثه يقدم لنا تحليلاً رائعاً، يعرف الدارس صوابه ودقته: «والغموض في أدب فرانز كفكا من نوع خاص. فالرجل المثقف حين يقرأ هذا الأثر أو ذلك من آثاره، لا يشعر بالغموض

قرأ طه حسين مؤلفات فرانز كفكا في منتصف الأربعينيات، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، في فترة روج فيها الفكر الوجودي القرنى لهذه الأعمال. فقد التقى مفهوم الالتزام الذي تعبر عنه أعمال كفكا بمفهوم الالتزام الوجودي، فأدب فرانز كفكا أدب ملتزم، ولكنه لا يلتزم بهدف محدد، وهو ليس أدباً هادفاً ملتزماً بمعنى برتولد برخت أو ييتزفائيس. ثم انه يتيح للمتلقى بطبيعة تكوينه حرية واسعة في تلقي إشاراته واستيعابها حسب قدراته واستعداده. وهو بهذه الخواص يقترب من مفهوم الأدب الحر، ومفهوم الحرية والاختيار، باعتبار الحرية اختياراً لوجودنا وانتباطاً لضروريها بالحياة الواقعة، ومفهوم الالتزام بلا مبالاة الذي تدعو الوجودية إليه (كامو - سارتر).

عرف طه حسين فرانز كفكا في فترة احتلهم فيها الجدل واشتدت الخصومة حول هذا الأديب، حتى طالب البعض بحرق كتبه، باعتبارها مثبلة للهمم، وبأعادة بين الشباب وبين قضاياه الحقيقية، قضاياء عالمه الواقعي، السياسية والاجتماعية. كانت هذه الضجة كفيلة أن تثير اهتمام طه حسين بهذا الأديب أثناء رحلة الصيف عام ١٩٤٦ إلى فرنسا، فقرأ آثاره الأدبية ويوميته وخصمها بدراسة مجتمة نشرها في «الكتاب المصري» في عدد مارس سنة ١٩٤٧ (١).

من هذه الدراسة تبين بجلاء منهج طه حسين في النقد الاتيني (٢)، فهو يبدأ بالترجمة للمؤلف، مبرزاً المؤثرات الأساسية في حياته، البيئية والأسرية، مستنبطاً شخصيته، محققاً الظروف الحياتية والتاريخية التي راقت إنتاجه، ويتطرق من ذلك إلى تلوين آثاره الفنية، يمتثلها، ويحللها وينقدتها، من وجهة نظره في الوجود والحياة والقرن.

يعرض طه حسين أولاً للمؤثرات الأساسية في حياة فرانز كفكا: «محتته» في الدين، و «محتته» في الصلة بينه وبين أبيه، إذ انكر سيرة أبيه في الدين والأسرة والعمل «وظل طرد حياته واقفاً من أبيه موقف الطفل الخائف المروع الذي يرى

يعملونه بالدفاع عنه وتبرئته إن وجدوا إلى تبرئته سبيلا، ولكن أحدا منهم لا يبين له طبيعة تهمة، ولا يدلّه على مكان القضية، ولا يلجم له بطريقة الدفاع عنه، وإنما هو أمل يتبعه ياسر، ويأس يتبعه أمل، وحيرة مهلكة للنفس... «فإذا سألت عما أراد الكاتب بقصته هذه الرائعة، فأفكر الظن أنه إنما أراد إلى أن يصور الإنسان الحاسطى الذى لا يشك في خطيئته، ولكنه لا يعرف طبيعة هذه الخطيئة، ولا يعرف كيف دفع إليها ولا كيف تورط فيها، ولا يعرف كيف يخلص منها، ولا أمام من يستطيع أن يحاول الدفاع عن نفسه. فهو موقن بأنه خاطئ... وهو قن أن هناك قانونا... ولكنه يحول طبيعة الخطيئة، ويجعل منها القانون، ولا يعرف المكان الذى استقر فيه القاضي، ولا يجد الوسيلة التى توصله إليه...»

وبعض طه حسين في تناوله لقصص كفتكا على نفس المصح، فيبين حركتها الداخلية بين السعى والفشل، وبين اليأس والامل، وبين الجذب والشد، «وموقف الكاتب هنا كوكفه هناك. لا ينكر وجود القوة القاهرة المدبرة، ولكنه لا يعرف كيف يتصل بها، ليتبين جليلة أمره، ولا يعرف لماذا يجب عليه أن يفعل، ولماذا يجب عليه أن يترك، ولماذا يحتمل بما يحتمل من التبعات...»

وطه حسين تجلبه حركة التناقض المتطرفة في قصص كفتكا، ويجلبه تعدد معانيها، ويقم آثاره كأدب متشائم غامض رقيق، له عنده مكانة خاصة. وطه حسين نظرة معروفة إلى التشاؤم، وضحها في أكثر من موضع، فهو يميز بين أدب متشائم «غليظ» لا يحفل باللون وللشعور، ولا يحفل بالفن، وأدب متشائم، يبحث ويستقصي، ويضيق بما يقبله الناس من فساد، وما يدعون له في حياتهم الواقعية، ويسمو إلى ما هو فوق الناس وفوق نظمهم السياسية والاجتماعية^(٢). كانت هذه الفلسفة

التشاؤمية — إن جاز التعبير — شائعة بين طوائف مختلفة من المثقفين في الثلاثينيات والأربعينيات تتبع من شعورهم بالمرّة والعجز في مجتمع لا يرين فيه إلا مظاهر التخلف والضعف. غير أنه كانت لطله حسين صلة خاصة، وصلة نفسية وثيقة بهذه النظرة التشاؤمية تعود إلى ظروف حياته الأولى، كما تعود إلى اتصاله بأبى العلاء المجرى ومعاشرته له^(٣)، حتى دعاه البعض بأبى العلاء المعاصر. ولا غرابيه بعد ذلك أن يجد طه حسين تشابها عظيما بين أبى العلاء وفرانز كفتكا:

«لا فرق بين الرجلين إلا هذه القرون العشرة التى أتاحت للمعاصرين ضروبا من العلم وفنونا من الفلسفة وألوانا

لأول وهلة، وإنما يجيل إليه أنه يقرأ شيئا يسيرا سائغا قريب الفهم، لا يتكلف في تدقيق جهدا واعنا. ولكنه لا يلبث أن يحس شيئا من الغربة، أو قل شيئا من الغربة في هذا الذى يقرأ، لأنه يرى أشياء مسرفة في البساطة مألوفة أشد الألف، ليس من شأنها أن ترفع إلى حيث تكون أدبا، ينتجها الفن الرفيع، وإنما هي من هذه الأشياء التى يراها الانسان في كل يوم وفي كل مكان، وفي الطبقات الساذجة العادية من الناس، فيألف القارئ نفسه، أو قل يقنع نفسه، بأن الكاتب لم يرد إلى هذه البساطة، وإنما اتخذها وسائل قريبة لغايات بعيدة، وهنا يدفع القارئ إلى التماس هذه الغايات، فيذهب في التماسها إلى كل مذهب، ويسلك إلى استكشافها كل سبيل. وقد يصل إلى شئ يحسبه للغاية التى قصد إليها الكاتب، ولكنه لا يكاد يفكر ويروى، حتى يشك فيما انتهى إليه، وحتى يسأل نفسه ألا يمكن أن يكون الكاتب قد أراد إلى غاية أخرى أو إلى غايات أخرى، غير هذه التى انتهى هو إليها؟ وكذلك تستطيع أن تقول إن قارئ فرانز كفتكا، معلق دائما، يجيل إليه: أنه يفهم ما يقرأ، وهو يفهم معانيه القريبة من غير شك، ولكنه يشعر شورا قويا بأن هذا الذى يفهمه ليس هو الذى قصد الكاتب إليه.

والى جانب هذا الشعور بالتفصيل المتصل يجد القارئ أثناء قراءته حرجا مرمقا شديدا لأنه يرى نفسه في بيئة مها تكن قريبة في ظاهر الأمر فهي غريبة في حقائق الأشياء. وهو من أجل ذلك لا يحس يسرا، ولا سهولة ولا سعة، وإنما هو يشعر بضيق الصدر وثقل النفس وهذا الجهد العنيف الذى يفرض على العقل. قارئ فرانز كفتكا في الدنيا وليس فيها، هو في عالم غريب، لاهو بالواقعى ولا هو بالوهمى، وإنما هو شئ بين الواقعى والوهم يملأ النفس حيرة وشوقا وساما وإلحاحا في وقت واحد.

تأخذ في قراءة القصة فيجوزك قريبا ويتدهشك غرابها... بهذا المدخل الجلد الرائع يتطرق طه حسين إلى روايات كفتكا الثلاث، وهى «القضية»، و «القصر» و «أمريكا»، ثم قصة المسخ، فيعرض لمتاوها بإيجاز ويكشف عن الحوار الداخلى والاستقطاب المتعارض الذى تنسجم منه سطورها وصفحاتها. فبطل قصة «القضية» يفتق ذات صباح من نومه، ويعلم أنه منهم بأنهم لا يعرفها، وهو بالتدريج يفتنن بأنه منهم، وأن عليه أن يدافع عن نفسه، وهو يفتنن حياته في محاولات شاقة مرهقة ليعرف تهمة وليدافع عن نفسه، فيتصل بكبار المعلمين وصغارهم، ويقوم آخرين ليسوا من الحمامة في شئ. وأولئك وهؤلاء

هذه هي دراسة طه حسين عن فرائز كفكا، وهي مثال يذيع لقن النقد الانطباعي الذي تظهر فيه ذاتية الناقد بوضوح. وواضح ان طه حسين ينظر آخر الأمر الى مولات كفكا بمفظاره في الحياة والوجود والقن، وبقيتها من هذه الوجهة، ولكنه يحفظ بوضوح بمسافة بينه وبين هذه النصوص الادبية، تكفل له التأمل والمراجعة والحوار اثناء العرض والتعليق، فالنص الادبي الذي يعالجه يحفظ الى مدى بعيد اثناء الكتابة أو الاملاء بذاته، رغم المنهج التأثري للناقد. فطه حسين يتتبع الحركة الداخلية لقصص كفكا ويكشف عن استقطابها الداخلي، معبرا في نفس الوقت عن طبيعتها الخاصة، وهو استغلالها على التفسير النهائي الواضح. ولكن المنهج التأثري يطغى في النهاية على الحوار الجلي، وينتهي الى ذلك الحديث المنولوجي اللاتاريخي عن المغزى الاخير لقن كفكا: فلا فرق بين كفكا واى الملاء إلا القرن العشرة التي تفصل الرجاين، وكلاهما قد امتحن نفس اخص وعبر عن نفس القصة.

النقد الانطباعي والتاريخ

مشكلة النقد الانطباعي أنه يقوم على مفاهيم عامة، تفترض تشابه الحياة الانسانية رغم اختلاف الزمان والمكان، وتتبع من انكساعات الناقد الوجدانية، وقد يصيب هذا النقد وقد يخطئ، ولكن حظه من النظرة التاريخية والتحليل التاريخي للابنية الادبية ونوعيتها وارتباط هذه التوعية بالابنية الاجتماعية ضئيل، بطبيعة ارتباطه الشديد بشخصية الناقد الفردية.

وقد وصف منيح طه حسين بأنه منسج «تاريخي شخصي»، وفي كذلك^(١). والتناقض في هذه العبارة صريح، فالمسج التاريخي الذي يحلل الظواهر في تفاعلها الجلي مع القوى الاجتماعية وتشأته في الزمان والمكان، لا يمكن أن يكون شخصيا، إلا اذا كان التاريخ ذاته انطباعيا أو كانت العلاقة بين الظواهر (وضا الادب) والتاريخ علاقة آلية أو ميكانيكية (وهو في الواقع ماتمته عادة الحياة الشائنة: «الادب مرآة الحياة المصرية»). وقد اخذ طه حسين بهذه النظرة الآلية أو الجبرية، اخذها عن هيبوليت تين Hippolyte Taine الذي كان له حظ مفور عند بعض اعلام المدرسة الحديثة^(٢)، رغم ماتمته به فلسفته التاريخية الجبرية من عرقية ورجعية واستابكتية^(٣).

من الحرية لم تتج لشيوخ المعرفة. ومع ذلك قراءة الزويات، وقراءة القصص والغابات في تمنى واستقصاء، انتهى بك الى نفس الموقف الذي تنهى بك الى قراءة «القبضة» و «القصر» و «أمريكا». فشيخ المعرفة يرى كما يرى في ذلك، ولكنه لا يملك خالقاً حكيماً، لا يشك أحد منها في ذلك، ولكنها لا يفهمنا حكمة هذا الخالق ولا يعرفان الى فقهها سيلا. وهما من أجل ذلك يمتعان عن الشر أو عما يريدان أنه الشرما استطاعا... ويمرمان على أنفسهم الزواج والنسل، وينشيان بقلبين يريدان الإيمان ومحاولان الوصول اليه ما أطافا المحاوله، ويعقلين يعترفان بما يفرض عليهما من الضعف والعجز والقصور. لا يستلزمان إلى اليأس المطلق، ولكنها لا يطمئنان إلى الأمل، وإنما يعيشان في هذه الدار عيشة مملقة بين الرجاء والقتوط. وهما ينظران إلى العالم من حولهما يريدان أن يفهما ويستكشفا دقائقه وصله، فلا يبلغان من ذلك شيئا. لا يرضيهما موقف العالم المتواضع الذي يستكشف قوانين الكون فيسجلها ويتنق بها وينفع بها الناس، ولكنها يريدان أن يعرفا علة هذه القوانين، وبينهما وبين معرفة هذه العلة، آماد بعيدة لا يستطيعان لها عبورا، وهما من أجل ذلك ينكران العلة الغائية، ولا يطمئنان إلى ماتمود الناس أن يطمئنا إليه من أن العالم لم يخلق عبثا، ومن أن لكل ما يحدث في هذا العالم غاية بينة أو غامضة. وليس معنى ذلك أنها يصحدان حكمة الخالق وما يمكن أن يكون لها من غايات، ولكن معناها أنها لا يعرفان هذه الحكمة، ولا يستطيعان أن يعرفها، ولا يقبلان هذه الملل الغائية التي يقلبها الناس، وإنما يميزان أشياء كثيرة لا يراها الناس جائرة ولا ممكنة، لأنها تخالف ماتواضعوا عليه من الملل والغايات.

وطه حسين يعرف نفسه ذلك «القلق الخصب»، ويعلى من شأن اقرد المبدع، ويجتبه مصدرا لتجدد الحياة والفكر. وتراه حسب هذا الاقتناع يأخذ من ادب كفكا نفس الموقف الذي اخذه من الى الملاء، فلا يرى في تشاوشه وايغاله في القناتمة تثبيط اللهم أو افلالا للزعم، وإنما يعتبره مظهرا من مظاهر «الشدة التي تكون الرجولة وتخلق المروءة»^(٤)، وتصرف في الفرور والكبرياء. ثم إن هذا التشاوش كان تعبيرا عن الحياة الواقعة التي وافقت نشأته. «فأدب أى الملاء قد نشأ في عصر فساد وفنت واضطراب... وأدب فرائز كفكا قد نشأ في عصر فساد وفنت واضطراب، وكان تبرا» مروعا بكوارث خطيرة لم تلبث أن صبت على العالم باعلان الحرب الثانية...»

ومذهب تين ينطلق من مبدأ العلمية والسببية في العلوم الطبيعية ويطبقه على التاريخ والاجتماع، منكرًا حرية الإنسان وإرادته، فهذه في عرّفه مجرد تعبيرات مجازية. فالتاريخ والحياة الاجتماعية سيران بمقتضى قانون الطبيعة، أو هما سلسلة متصلة من الملل والأسباب، ولاتأثير للإنسان عليها. فالإنسان يخضع لقانون الطبيعة كما يخضع الكون له. والأدب كغيره من الظواهر له علله وأسبابه ومصادره. فهو نتاج طبيعي لعلل ثلاث: الجنس، والزمان، والمكان.

جاذبية هذا المذهب الجبرى (الذى طبقه صاحبه على الأدب الإنجليزي في كتابه «فلسفة الفن») مردها بوضوح ما فرضه من إمكان دراسة الأدب بأسلوب ومقاييس العلوم الطبيعية ورده إلى علله وأسبابه. وإذا كنا نعلم اليوم أن هذا الفرض من باب الوهم وأن العلوم الاجتماعية — ومنها علوم الأدب — مهما اصطنعت من وسائل وأساليب علمية، فهي تبحث في حقائق أخرى غير حقائق العلوم الطبيعية، ونتائجها ذات طبيعة خاصة، لانهائية، يختلف العلوم الطبيعية، فإن الأخذ بهذا الفرض يفتح الباب أمام دراسة الأدب دراسة منهجية لم تكن معروفة من قبل. وقد اخذ به طه حسين من بداية حياته العلمية كأساس للدراسة الأدبية، وأشار إلى ذلك في مقدمة رسائله عن «أبي العلاء»^(١)، فله حسين قد اخذ من نظريه تين مفهومها العام دون حقيقتها.

وعال الأدب حسب هذه النظرية، وهى الجنس، والزمان، والمكان، لامتعى دراسة الأدب دراسة تاريخية بالمعنى الكامل، وإنما أرجاعه، أو تبصيره أدق، بيان ارتباطه ببعض المؤثرات العامة، البيئة أو الزمنية أو النفسية الجماعية، واعتباره مرآة لها أو انعكاسا لها. والأدب الحق — كما يقول طه حسين ويدعو — هو الذى يمثل عصره، ويكون مرآة صادقة له. وهكذا فهذه النظرة التاريخية «هى في الواقع نظرة انطباعية عامة إلى الأدب والتاريخ، وتستطيع أن تعنى في هذا الإطار العام رعاية خاصة بشخصية الأدب، كما هوذا طه حسين في دراساته.

ولنظرة الانطباعية الفردية، بما تحمله من تأكيد الذاتية والاحتكام إلى المنطق، كانت ضرورية في مرحلة التمرّد الأولى على الجمود والتحول العقلي، والثروة على ما ارتكن إليه العقل الجماعي من مسلمات ومقدمات طوال قرون، تعطل فيها كل عقل وفكر. ثم إن اكتشاف البيئة وأثرها كان شيئًا جديدًا ثوريًا في الحياة الأدبية والفكرية، مهد لفهم التغيير بمعنى المعاصرة والحداثة التي دعت إليها المدرسة الحديثة، ثم إن إعلاء شأن البيئة وأثرها الحاسم من شأنه أن يؤكد الشخصية الذاتية لخصم يشعر بتخلفه ويسعى إلى الأخذ بأسباب الحضارة الحديثة، وهى الحضارة الأوروبية، ويواجه تحدى هذه الحضارة في آن واحد.

(١) عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، — دار المعارف بمصر — الطبعة الثانية ١٩٧٠ — ص ٢٢٨.

(٧) حل الانعص محمد حسين ميكل (في مقالاته التي نشرها في المصنف، من يناير إلى يونيو عام ١٩١٧ تحت عنوان: «التمردية والجبرية أو الاعتبار والاضطرار»)

انظر رسالة باير يوانسن عن فيكل Baber Johansen, Muhammad Xusain Haikal, Beirut 1968.

(٨) اخذت عنه النظرية الجبرية، وطوبت جزايتها التي لاتتلاءم مع موقف المثقفين في مصر. فهيكل — حسب تعبير باير يوانسن — يحول جبرية تين التي تقاوم التغيير، إلى «جبرية ثورية» تعتبر أدفكار القديم وقيام الجديد ضرورة تاريخية حتمية، ويفهم عرقية تين على أنها تأكيد لشخصية الذاتية التي لاتندثر، رغم ظاهرها — الاغتراف والقبول — التي تخفيها من الاعين. وفي النهاية يتم هيكل فلسفة تين المتصورة الرجسية باعتبارها فلسفة تقديمية (المراجع السابق) ص ٥١.

(٩) انظر دراسة عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر ... ص ٢٢٨ وما يبعثها.

(١) اعاد طه حسين نشر هذه الدراسة مع مجموعة من المقالات النقدية تحت عنوان: «وألوان» — دار للمعارف مصر ١٩٥٨ — ص ٢٥١-٢٧٠.

(٢) لنقد الأدبي عند طه حسين يشمل شتيجه في دراسة الادب العربي القديم وينتهي في دراسة الادب العربي الحديث، وبطبيعة الحال أن يختلف المتبحر بعض الاختلاف أو يختلف في التطبيق وفي التفاصيل، وإن اقتدا في العموميات ولاتهدف السطور التالية إلى بحث هذا المنهج، وإنما تيد التسلية على التلخيص وتحليل التحليل.

(٣) انظر مقال طه حسين «الأدب والمقال» في كتابه: «وألوان»، دار للمعارف مصر، القاهرة ١٩٥٨، ص ٢٠٦-٢٢٢.

(٤) يقول طه حسين: «وقد تموت والحملعة يفضل إلى البلاد أن أمائر المتشاكسين، فلا أضيق بتشاكسهم لأنه مظلم، أو لأنه يسر» ذلك الناس في الحياة ... (المراجع السابق ص ٢٢٩).

(٥) انظر طه حسين: صوت إلى البلاد — سلسلة اقرأ ٢٣. دار المعارف بمصر — ص ١٠٩.



بنيه ميين، واحة سيدى القبه، ١٩٦٦، لوحة مائية



فرانك بوكسر، على شاطئ طابجه، مجموعة الننون، بابل

خطاب عن البيئالي العربي الأول في بغداد ، ١٩٧٤

بقلم سيجريد كاله

العربي التشكيلي الذي يجمع بين التراث والمعاصرة؟ وإزاني عاجزة عن الإجابة على هذا السؤال*

التراث والمعاصرة

ليست الفنون التشكيلية كالفنون الأدبية، فهذه الأخيرة قد تتأثر الآداب الأجنبية، ولكن مادتها وهي اللغة تضع للتأثر حدوداً. اللغة عنصر مقاومة، فهي تحمل في طياتها تراث خاص. أما الفنون التشكيلية فليس لها مادة خاصة بهذا المعنى. وبالفعل، ولعلني لأغالي كثيراً، فمن جميع مشاهدته في البيئالي العربي، لم أجد انتاجاً يفصح عن مصدره العربي وينطق به، إلا ذلك الانتاج الذي يتصل باللغة، أي الذي يتخذ من فنون الخط العربي والحروف العربية مادة له. ولست أدري مصدر الأسماء المباشرة لاستخدام الخط في الرسم. ربما الفنون الإسلامية، وربما لوحات بول كلي وفرنز فيشر وهنز هارتونج. وأياً كان الأمر فنحن هنا أزاء حركة فنية شديدة الانحسوبة والتنوع، وتمتاز بالخيال والابتكار.

أذكر في هذا الباب لوح وجيه النحال وحسين ماضي من لبنان. يستخدم النحال الألوان الزرقية والطلاء بالماء، ولوحه تؤلف بين الحروف وبين الشمخوص الهندسية التكوينية. والتأثر بها يتصور أنه أمام «توضيحات» قرآنية. في لوحة النحال «بسم الله» تكاد توحى الحروف بالريشة والخشوع. وفي اللوحة المعنونة «آخر بحث للحرف العربي»، وهي من أحدث لوحات النحال، يحتل الحرف قلب تشكيل مجرد، كما تشاهد أحياناً في لوح الشرق الأقصى. أما حسين ماضي فزاه ينثر حروفاً صغيرة متفرجة في أسفل اللوحة، كما لو كانت أفرخ صغيرة ترحل أمام لوحة ضخمه من لوحات الإعلان. وتشكل لوح لور غريب مناظر طبيعية كاملة من الحروف الدقيقة، وتذكرنا هذه اللوح بعروض خيال الظل. ويرسم موسى

(*) أشير إلى أن في هذه المراجعة ان اتفقت إلى مريضات المناج المصري والمناج السوري، لأسباب كثيرة، لعل أهمها هو عجزى عن الحديث عنها، وأشير هنا إلى العدد رقم ١٧ من «فكرتين»، عليه ليدع عن الفنون التشكيلية في مصر

إلى اصداقائي الفنانين التشكيليين

ليبت الدعوة، مدفوعة بصلى القديسة ببغداد وبحب الاستطلاع والمغامرة، لحضور هذا المهرجان العربي للفنون التشكيلية الذي انعقد في العاصمة العراقية بين ٢٠-٢٤ من نيسان الماضي، وها أنا اجلس إلى الورق لاسجل انطباعاتي عن هذا المعرض، واستعيد الأفكار التي راودتني وأنا أسير في أروقة متحف غولبينكيان وقاعات مبنى جمعية الفنانين العراقيين حيث قدمت للمروضات.

اهداف البيئالي

أبدأ بتصفح كتالوج المعرض. في المقدمة اقرأ أهداف هذا البيئالي الناشئ: «يهدف هذا المعرض (معرض الستين العربي) شمول جميع الفنون التشكيلية والانجماجات المعاصرة التي تستلهم التراث العربي والتطور الحضاري في العالم، لإيجاد صورة مثل للتفاعل الفني بين الأعمال الفنية العربية لتحقيق شخصية فنية عربية واضحة في خضم التيارات الفنية العالمية.

يطمح هذا المعرض إلى تكوين مناخ ملائم لتوثيق الروابط الفنية والاجتماعية مابين الفنانين العرب لتحقيق فن عربي معاصر».

يهدف البيئالي العربي - كما هو واضح - إلى تأصيل الفنون التشكيلية في العالم العربي، أو بمعنى آخر يدعو إلى استلهم التراث والمعاصرة وإلى التأليف بين الماضي والحاضر، ويدعو إلى خلق فن عربي أصيل، له لغته المميزة. خضم التيارات الفنية العالمية. بهذا يجعل هذا البيئالي الناشئ رسالة فنية واجتماعية وتربوية، وهي رسالة ضرورية حتى لا يتحول المهرجان إلى مجرد احتفال دوري. على أن هذه الرسالة تحتاج إلى جهد نظري وفكري وإلى حوار مستمر وإلى مراجعة نقدية متصلة، وإلا صارت الرسالة مجرد أمية، أو مجرد لافتة تعلق، حين تلموز الدورة. أسأل نفسي بعد جولتي بين متانة لوحة عرضت في البيئالي، شاهدت بعضها عن كتب ومررت ببعضها الآخر من الكرام، أسأل نفسي: ما هو المقصود بالفن



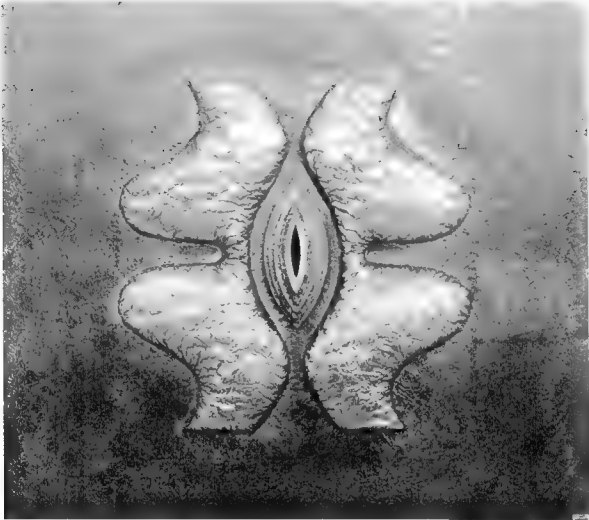
نجم حرمط، عارية، برونز، ١٩٧٣



نظرة على جناح الحف في المعرض



سید شاکر، نعت فغانی



فريد بلكلمية، تميم، تمس

هذه الصورة أيضا من نتاج الوجد أو ما يسمى أحيانا بالنشوة والتجلى.

البحث عن الأصول يقود الفنان الى استلهم الحضارات المراكمة فوق أرضه. والمعاصرة تقوده الى العالم الغريب حوله، وتقوده بالضرورة الى التيارات العالمية في العالم الصناعي الغربي. وقد تستطيع أن يتمثل هذه التيارات، وقد تطفئ هذه التيارات الأوروبية عليه وتحمله في ركاها، فيصيرفه لونا من التقليد الرديئ. ولى في هذا المقام حديث طويل. ولكن ماسر الاصالة والابتكار في فن النحت والسيراميك العراقي؟ هل هي عزلة العراق التقليدية أو بمعنى اصح بعلة النسبي عن تأثير الحضارة الغربية؟ وتحضرني هنا الكثير من معروضات النحت والسيراميك العراقي، اذكر منها الحتم الاسطواني الضخم

طيبا أشرطة من الاقوال على خلفية بيضاء. ويشكل الفنان العراقي خالد ناجي من الأرقام العربية عدد يدوية. في الحروف تنساب التجارب الداخلية، فهي لغة قديمة للنشاط الداخلي والتأمل. بهذا المعنى يستعملها الفنان العراقي شاكور حسن سعيد آل سعيد في لوحة «كتابه ممسوحة على جدار» و «حروف وخطوط» و «شقوق على جدار». ويعتبر شاكور نفسه صوفيا من نسل الحلاج، ويأخذ منه هذا المأخذ، على أنه لا يأخذ نفسه عين المأخذ، وإنما ينظر اليها بشئ من الاستخفاف. وفي لوحة الضخمة تتداخل الحروف والخطوط وتتفجر كأجسام ساوية أو كرموز نورانية في فضاء لانهائي. وفي هذا المجال تحضرني صورة للرسام المضرى سيف والتي يستخدم فيها العبارة التالية: "And the Lord is most Bounteous" وتبدون

الفنان محمد غني حكمت (انظر الصورة)، وفخاريات فالتينوس كاليبوس الفنان القيرسي الذي يعيش في بغداد، ومجموعة سعد شاكر الكروية. ومن الواضح أن غنائي البلاستيك في العراق يستخدمون في أعمالهم الكثير من عناصر الحضارة الآشورية والبابلية والسومرية، مثل أدوات الصيد وآلهة الاخصاب وقرون الثور والقوارب ... ويبدو هذا التأثير في تماثيل الكاهن، لسعد شاكر، وفي الاشكال التجريدية لهشام صادق جعفر وفي «الرأس الاخضر» ليحي رشيد القيسي، وفي «إبريق بعينين» لمقبل الزهاوي.

ثم فن التأليف والتركيب والمرج الحديث، أو فن المواد المختلفة. ربما تستلقت النظر تأليف (أكان ديوبوب من الزيت والمواد المختلفة (المجهول، صوت من الازل، (الغز)، فهي امتداد لفن السيراميك العراقي، ولولها تذكرنا من بعيد بلوح بول كليه. ويجمع هشام سيدان بين القديم والحديث في «الامل» وهو تأليف من الحديد والنحاس يستخدم عناصر واشكال حضارية قديمة ويربطها بمفاهيم كثيرين يرتكز ان على قاعدة من الحديد. وتتفاوت اعمال صالح القزولي بين الصعود والهبوط، فهو يؤلف من الحديد والجلد والخيرط تموية بعنوان «قنوط» تبرز موهبة هذا الفنان الناشئ. وربما كانت تحفته البرونزية التي لم تعرض في المعرض من اجمل المحاولات العراقية في هذا الباب. وهذا التأليف البرونزي يتكون من قرن ثور ورأس تدور به عقارب وجلد ماغر. على أن تأليفه المعنون بعنوان «الصمت» يهبط الى مستوى التقليد والمحاكاة وغير ذلك من التأليف التي شاهدها في المعرض تمنح الى الحدائق والموضة وتفقد للمضمون والمعنى، والكثير منها يفصح مباشرة عن الاصل الاوروبي الذي اخذ عنه، فزائر هذا المعرض القادم من أوروبا يشاهد هنا أيضا هيبورث Hepworth وهنري مور Henry Moore وغيرها في صورة ضحلة ...

وأيا كان الأمر، فمحفلات اساميل فنان الترك البرونزية، بماتماز به من بساطة الى الشكل وقدرة على التعبير، وتماثيل الفنان اللبناني نعم ضومط البرونزية والخليجية (انظر الصورة) تبين على غموس كبير بفنون البلاستيك الكلاسيكية.

لفن التصوير العربي ثراث طويل، نعرفه من تصاوير الكتب ومنمنات المخطوطات. وتذكرني لوحات الرسام العراقي فؤاد جهاد بهذا التراث، وخاصة برسامي العصر العباسي، وتجمع لوح فؤاد جهاد بين الساذجة والسخرية

(انظر صورة لوحته «قصة حب في وطني») كذلك طور حسن عيد العلوان اسلوبا خرافيا يقترب من اسلوب ليلة والفة ليلة (انظر الصورة) وتدخل في هذا الباب الفنانة الجزائرية الساذجة ياية، وربما أيضا الفنان الفلسطيني الناشئ ابراهيم غنام. والفرن العربي الساذج هو امتداد لفنون خيال الطفل (الراقوز) والاراجوز، أو ييلو لي كنوع من المحاكاة الجديده.

التجريد

التجسيم أم التجريد من الموضوعات التي احدث حولها الجدل طويلا في الجزائر، وقامت على اساسها مدارس فنية تنافس بعضها البعض. ولكن لوحات الجزائر في المعرض لاتعكس شيئا من ذلك. فاللوح المعروضة في الجناح الجزائري جميعا لوح تجريدية، بما في ذلك لوح بوخاتم فارس، رئيس جمعية البلاستيك الجزائرية، فلوحيته «صبر الحدود» والتي احبها لانتكران بلوحته الخالدة «قذاف القرية التونسية سكة سيدي يوسف» على أن ألوان بوخاتم لاتصل الى التجريد التام، وإنما تصور من بعيد عالم الانسان والحيوان. ولعل لوحته «أمانة» تمثل فن الرسم الجزائري في المرحلة الحاضرة احسن تمثيل (انظر الصورة).

انتقل الى جناح اليمن الديمقراطية، وهذه أول مرة يقدم فيها هذا القطر اعمال فنانيه في العالم العربي. ومن المصنف أن اطلق مقاييس الجاهلية على اللوح المعروضة في هذا الجناح. فهي محاولات وبدائيات يطفئ فيها المضمون والطموح بوضوح على ما عدا. وتطفئ فيها الالوان الزاهية، وعلى الاخص في لوح على عرض غدا «ثورة الصيادين» و «ثورة الفلاحين» و «الصراع» و «المقاومة العربية». ففي هذه اللوح يغلب اللون الاحمر. وتفس الشيء نلاحظه على لوح نجيب صالح ابراهيم. على أني ارى بدايات طيبة في لوح خالد حسين صوري الزينية. الانطباع العام هنا تلخصه العناصر أو المميزات المستخدمة: قلاووظ، مناجل، مصفحات، كبداري، شجر زيتون، حمامات السلام، مجازر، ومنظر عمل.

في الجناح الفلسطيني لم اجلس شيئا من العنف الثوري ومن الالوان الزاهية التي كنت اتوقعها بعد جولتي في الجناح السابق، بل اني لم اجد لوحة واحدة تشير بصورة صريحة الى أماسة الشعب الفلسطيني والى مآلاته. صحيح أن بعض الصور يحمل عناوين واضحة مثل «قرية عترة» و «نابال» و «ضحايا» و «غضب» و «حمامات السلام»، على أن



علم السيدي، على قاعة الطريق، مواد غطقة، ١٩٧٣

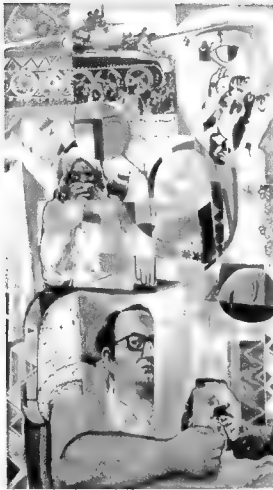
الدراما الكامنة وراء اللوحة قد تفجرها لحة أو اشارة طفيفة توضع في موضعها، وتستريحى نظر المتلقي في الوقت المناسب. اللوح الى تتحدث مباشرة قد تسطح القصة الخلفية. وتعلق بذهني بعض اللوح الى هزنى دين أن اعرف لأول وهلة على وجه التحديد مايقوله. في هذا الباب تدخل لوحة «المسهدف» Auf's Ziel؛ On the Target للفنان محمد مهر الدين فطيم الذى تلقى تعليمه في Krakau ومضمونها يتخطى حدود الرسم، ألاوهو يؤس المضطهد المطارد من اجل قناعاته السياسية. وبالمثل ارى لوحة ماهرود احمد «مرد الرأس» Rückkehr des Hauptes؛ (Return of the Head) (انظر الصورة) ولوحة محمد عارف «غروب يليه الشروق» Sonnenaufgang folgt Sonnenuntergang، وكلا الفنانين قد تلقى تعليمه في موسكو، وهما يتقنان التشكيل وتقسيم المساحات وربط عناصر الصورة.

الجرافيك من الفنون التى تستطيع التعبير بوضوح. على أن هذا البيانى لم يتضمن لابلعة اعمال معلودة من الجرافيك، منها لوح الفنانين العراقيين يحيى الشيخ واسماعيل خياط، ولوحها بجانب انها لوح سياسية للغاية تتمتع بمسئوى فني طيب.

الالوان تغلف الموضوعات بخلاف رقيق وتبها مسحة من السكون او الحزن الصامت، وهذا الحزن الصامت هو اشارة التواصل بين الفنان والمتلقي. وابرز مثل لذلك لوح توليق عبد العال، فهو يستخدم مساحات من اللون الاخضر والبنفسجي تحمل الى المتلقي شعورا عميقا بالحزن، تعجز لغة الكلام عن التعبير عنه.

وما زلت اذكر لوح الفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج، فانت تعرفه حين ترى لوحة أو لوحتين من اعماله. المراه والحيوانات الجرافية تحتل مساحات اللوحة، ولكنها تبدو كما لو كانت تخرج من مسطحات الارض، تخرج كقوى الحياة والخطية، أو كقوى الانسان المجهول.

مثل فن الاعلام السياسى في المعرض الفنان التونسي الصادق قحش بلوجه ونهاوب الثورات» و «البقطة» و «الى اين» و «الطريق». ففى لوحه نرى أنجيلا ديفيز كما نرى رجال المال والبنوك في اوضاع ساخرة. وفي احدى لوحاته نرى امرأة بدوية تطل من نافذة وتقرأ صحيفة تحمل بالسط العربيض العنوان التالى: «عثر هنود امريكا الشالية على طريق الحرب». فالصادق قحش يفرج بالتزامه الى القضايا التى تحرك الصميم الحلى في كل مكان.



نزار سليم، الفنان والممركة، زيت، ١٩٧٤



الصادق نحش، في أكثر من لوحة يصور الفنان أنجلا ديفير

اللوحة السياسية اى الى تعبر مباشرة عن مضمون سياسي، معدودة، وكانت تتراوح بين الجودة والرداءة. منها لوحة فيصل العبيد «الناضلون»، ولوحتي صادق سيمس «صيف الحسين» و «على الارض السلام».

الطبعة

اين ذهبت الطبيعة؟ يبدو أنها ليست من مصادر الاعياء. هل يقض الفنانين التشكيليين ناههم بين الجنود؟ كانت اللوح التي تستوحى الطبيعة في بينالى بغداد نادرة وغريبة في هذا الاطار، لعل ابرزها لوحة خالد القصاب «حديقة الشتاء» ولوحة الفنان الليبي على العبادي التجريدية. الاستثناء في هذا الباب مثله تونس بلحات بلقاسم الاخضر وعمر ابن محمود «الطباع رماى» و «هروب الاشكال» و الهادي التركي «الشاطئ» و «مرأة» و «مرح امره» و «المصنع العوام» و «المصطاري شقرون» «طبيعة جامدة». صلة هؤلاء الفنانين بالطبيعة صلة مباشرة، تكشف عن قدرة على الانتباه للطبيعة والتأثر بها والتعبير عنها.

المرأة والفن التشكيلي

ماوقف فن النحت والسيراميك العربي من قضية المرأة؟ نوري الراوى يبرز جانب الانوثة، وغالد الرحال يصور المرأة كراس مدمية بلاروح في لوحته «٢٤ ساعة ونصف» (انظر الصورة)، ويصورها كأنثى ينساب جسدها في شيوخ في «القبيلة». وفيها عدا يغلغ المرأة في اللوح غلاف السرية والغموض، كما تبرز صورة الام في العديد من اللوح.

تحتج سعاد العطار في انتاجها الاخير «انظر الصورة» على النظرة التقليدية للمرأة، وعلى النظر اليها كأداة لاشباع غرائز الرجل. ولم تعرض هذه اللوح في المعرض وانما في مسرح الفنانة. النساء في لوحاتها قيحات، ضامرات، ومكيلات بالقيود، تحاولن الهروب من اسوار وسجون التقاليد الاجتماعية. ولاشك أن سعاد العطار تخوض بفنها معركة تحرير المرأة، ومعركة الحرية الجذلية. عرضت الفنانة في المعرض لوحيتين كبيرتين بعنوان «خريف... حياة» و «طريق الى المدينة المفقودة»، وهي تعنى بوضوح بالتفاصيل عنابة بالغة تراجيح منها النظرة التركيبية الشاملة ولكننا نلمس في كل جزء من اللوحة جدية ودرية كبيرة. واجمالاً نستطيع أن نقول بعد مشاهدة معروضات الفنانات العربيات في بغداد إن المرأة العربية تمارس

حريتها في الفنون التشكيلية، وتعتبرها أداة ووسيلة الحرية. واكتفى هنا بذكر بعض الاسماء: ليلى العطار ونجمة سالم وفالتينا احمد ولورغريب وهيلين خال ولطيفة التجاني.

تختل برؤى الصورة

يتخطى الفنانون المغربيون بوضوح اطار الصورة المبروزة، فهم يميلون الى التاليف المركبة من الزيت والبلاستيك، فينبى فريد للكاهية شخصاً اثنوي من النحاس الاعم الدقيق، ويستخدم العربي بلقاسى الزيت والالومنيوم في «تراكيبة» التجريدية الهندسية (انظر الصورة)، وتستخدم لطيفة التجاني الزيت والصباغة البلاستيكية (الاكريليك) في لوحها التي تتميز بالبساطة اللونية والدقة في توزيع عناصر الصورة. كذلك يؤلف كل من القاسمى محمد والملكي مغارة ومليد الأبيض بين المواد المختلفة، وتتماز اعمال القاسمى خاصة بوضوح الخطوط والقدرة على التعبير. وهكذا فالفن الطليعي في بينالى العربي الأول قد مثله المغاربة افضل تمثيل (والبيانيون أيضاً). وتقول الفنانة المغربية لطيفة التجاني: «نحن في سيلنا الى اكتشاف المغرب»، «ومقدار امعنا في الاكتشاف، يتغير الفن المغربي».

الفن لمن؟

تخضرن مناقشات بينالى العربي حول مفهوم الالتزام ورسالة الفن التشكيلي، وتخضرن خاصة مناقشات مع الفنانين المغاربة... الفن، كما يقول اصدقائى المغاربة، هو نتاج الوعى الجماعي، لالورى الفردى، وهويتهم من حساسية الفنان وسيلة لتنمية الحساسية الجمالية عند الجماهير ويهدف الى تحرير الجماهير من رواسب الماضى الاستعماري، والى الكشف عن الاصول الحضارية العربية، وخلق ثقافة ثورية.

واوافق اصدقائى أن هدف الفن هو البحث تحت السطح وتبديد سحب اليوم، ولكن اخشى عليهم من الهم. فن بين ستائة لوحة عرضت في بينالى كان اربعائة وخمسون منها مبروزا. واسأل: أمن الممكن أن يحرق هذا الفن المبروز الجماهير؟ ومن هو جمهور هذه البراوير؟ من يقتنى هذه اللوح في العالم العربى؟ واين توضع في اوروبا ارتبط صعود الفن في القرن الماضي بتكوين الطبقة المتوسطة، وارتبط تحرق الفن بتحرير هذه الطبقة من قيود النظام الاقطاعي ويمول جمهور الفن البروجوازي، وحاجته الى الفنون لاسباب جمالية وتوعيفية واعلانية... الخ



مجد غني حكمة، غتم اسطواني، مواد مختلفة، ١٩٧٤

هذه الاخيلة ... وهدف الفن الحديث قديكون تنمية الحساسة ورفع مستوى الوعي وهدم الجمهود والاستسلام ... وقد يكون هدا تشيريا طوباويا ... الخ، ويتطلع

ولحاجته أيضا الى الوهم ... وقام الفن الحديث في اوروبا على مناهضة البورجوازية وقيمتها، لاعلى اشباع حاجاتها وتأكيد مراميها واخيلها المثالية، ورفع السّتر عن



فؤاد جواد، قصة حب في وطني، مواد مختلفة، ١٩٧٣



سمن عبد الملوك، من لوحة المستوحاة من ألف ليلة وليلة



علاء الرجال، ٢٤ ساعة ونصف، جيس، ١٩٧٤



ملحود أحمد، مرد الرأس؛ زيت، ١٩٧٣

التعليق، فما زلنا في هذا المجال في أول الطريق. دعاني الى هذا الحديث السريع، ما لمست من حماس في حديثي مع اصديقائي الفنانين في بغداد، وما افتقدته من وضوح. تهدف الفنون التشكيلية العربية الى تحرير الجماهير، ولكني ارى الفنون التشكيلية في بعض الدول العربية تقوم على اشباع حاجات الطبقة المتوسطة الصاعدة أو على اشباع حاجات أولى الامر، وعلى اشباع الرغبات الفاتية الطبيعية في الابداع والخلق. لم تكشف الفنون التشكيلية العربية بعد عن دراما الحياة العربية المعاصرة وعن نبض هذه الحياة، وانما هي تنجح الى الحداثة، وتجري في اهداب المدارس الاوروبية المختلفة.

لعلني بهذا الحديث ادعو الى الرد على هذا الخطاب الفتوح. وقبل ان اتي خطابي اؤكد اني قد نقلت بعض انطباعاتي الشخصية فحسب. واخيراً وليس آخراً اعرّب عن شكري على هذه الدعوة وعلى الحفاوة التي قبلت بها طوال اقامتي في بغداد.

سيجيريد كاله

الفن الحديث - كما لم يتطلع الفن في أي عصر مضى - الى التأثير المباشر على المتلقي. وقد ادى ذلك الى تحرر الفن من اطره واساليبه التقليدية والى اكتشاف اساليب واشكال جديدة والى تغير المفاهيم الجالية وبدأ الفن يراجع اسبابه الاجتماعية والاقتصادية وارتباطاته المختلفة . . . وفي تحوله الى المعارضة والرفض تحول ايضا الى مجال من مجالات الحرية النادرة في المجتمعات الصناعية المبرجة التي تراجعت فيها الحرية باستمرار . . . اصبح مجالاً لممارسة الحرية واحياناً مجالاً للفوضى وللغرائز الهدمية كما نشاهد في فن اليبوب والهيبنج، واحياناً مجالاً لممارسة الذاتية وتأكيد الشخصية، واحياناً مجالاً للتعبير عن الحنين الميتافيزيقي أو بمعنى آخر مجالاً لممارسة القيم التي تتفجر في العالم الصناعي . . . اما دوره الاجتماعي الثوري، فهو مجهول حتى الآن أو على الاقل غير بديهي وغير ملموس. وبين يدي الآن كتاب حديث يضم مجموعة من الدراسات الجادة عن علاقة الفن بالمجتمع، وعنوانه «الفن كهروب. والهروب كفن». لقد ايدولوجيات الفن والعنوان غني عن



فائق حسين ، انتظار ، زيت ، ١٩٧٤

سعاد المطار ، حريف ... وجياة ، زيت على خشب

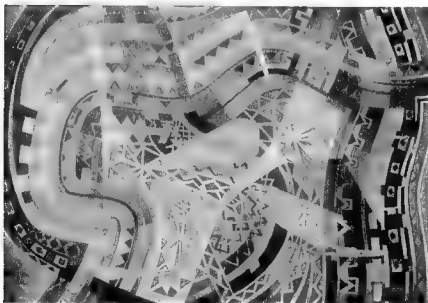


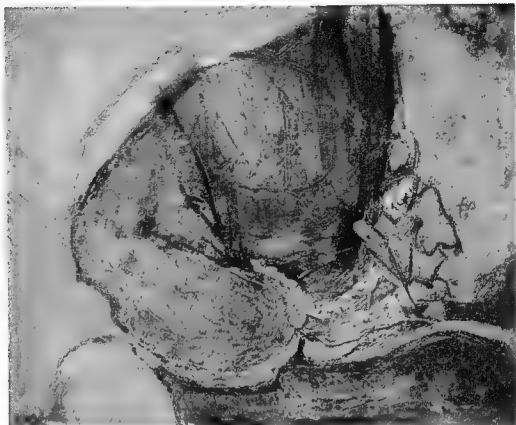
ملاحظة : تراسل الجلة في الأعداد القادمة
نشر صور ممرض البيضاى المرمى
الأول . وتلّف لدم تمكّنها
من نشر جميع الصور المشار إليها
و القتل في هذا العدد.



محمد عارف ، غروب يابه شروق، زيت، ١٩٧٣

فرج عيو التميميان، تهرید بنهادی، زيت على القماش، ١٩٧٣





يوحنا فارس، أنسا، ألوان زيتية

قصائد من العراق

Die Horizonte sind verhüllt in Asche
Für wen singt denn die Zauberin?
Wenn die See tot ist
und das Grüne treibt auf seinen Augenbrauen
Ganze Welten treiben dahin
gefüllt mit unserer Erinnerung, wenn der Barde sang
Jetzt ist unsere Insel überflutet und der Gesang hat sich verwandelt
In Weinen
Die Lerchen
sind fortgefliegen, o mein trauriger Mond
Der Schatz im Strombett ist vergraben
Am Ende des Gartens unter dem kleinen Zitronenbaum
Hier Sindbad verbarg ihn
Aber es ist leer und Asche
Und Schnee und Dunkel und Blätter begruben ihn
Und die Welt ist in Nebel begraben
Sind wir es, die sterben in diesem verwüsteten Land?
Wird die Lampe der Kindheit den Staub ersticken
Ist dies die Mittagssonne, die ausgelöscht wird
Und das Herz des Armen stumm gelassen?

II

Städte ohne Dämmerung schlafen:
In ihren Strassen rufe ich deinen Namen und die Dunkelheit war die Antwort
Ich fragte den Wind nach dir, als ob er wehklagte im Herzen der Stille
Ich sah dein Bild in Spiegeln und Augen
In den Fensterscheiben ferner Dämmerung
Auf Postkarten
Städte ohne Dämmerung verhüllt in Eis:
Die Frühlingspausen haben ihre Kirchen verlassen.
Für wen sollten sie singen? Wenn die Cafés ihre Tore geschlossen haben
Für wen sollten sie beten? O zerbrochenes Herz
Wenn die Nacht tot ist
Und die Wagen zurückkehren, frost-überzogen
Kam Pferd zwischen der Deichsel
Vom Tod getrieben
Vergehen die Jahre denn nicht?
Und reißt Folter das Herz?
Und wir von Exil zu Exil, vom Tür zu Tür
welken wie die Lilie im Dunst
Bettler wir, o Mond, wir sterben
Verpassten unsern Zug für alle Ewigkeit.

NEUERE DICHTUNG AUS DEM IRAK

BAQER SAMAKA:
DAS SCHWEIGEN DER DÄMMERUNG

*Nichts bleibt ausser Erinnerungen,
die dem Fremden als Nahrung dienen.
Nichts. Nur Sehnsucht,*

*gefolterte Schatten, Rauschen der fernen Vergangenheit,
das das Schweigen der Dämmerung leuchtet.
Ein Froschquacken wandert
in die Schutzlosigkeit der schrecklichen Nacht.*

AHMAD AL-SAFI AL-NAJAFI
UNSTERBLICHE FREIHEIT

*Wenn ich sterbe, werfe mich ins flache Land:
Freundlich sind dort zu mir beide: Leben und Tod.
Schließt mich nicht ein ins Grab:
Verhasst ist mir Gefängnis, selbst wenn ich tot bin.
Wenn mein Körper als Nahrung dient
den Adlern und den Raubtieren.
Dann will ich sehen meinen Körper, den zersstückelten, tagelang
Und tragt mich in alle Richtungen.
O, unvergleichlich die Fahrt meines toten Gebildes.
Ich verlangte nach dir, solange ich lebte.
Jeder Glied gleitet durch getrennte Spähren,
Vergessen von ihrem getrennten Gefährten.
Und wenn sie sich wieder vereinen,
nachdem sie die Schöpfung durchquert
Ein jedes will zu mir kommen und mir erzählen
die Ereignisse, die es gesehen.
Dann will ich vergehen, bis jetzt noch lebendig
Geheimnisse tragend von des Todes Reich ins Leben.
Dies ist wirklich das Leben, das auferstandene,
das dem Menschen versprochen ist nach seinem Erlöschen.*

ABD AL-WAHAB AL BAYATI

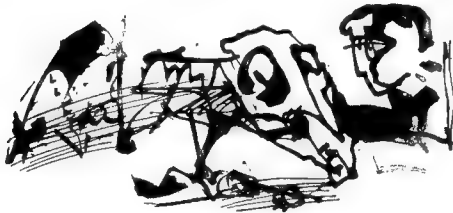
*I
O, mein trauriger Mond:
Die See ist tot und ihre schwarzen Wogen haben Sindbad's Segel verschlungen
Seine Söhne wechseln nicht länger Schreie mit den Möven und dem heiseren Echo
Rückprall, viele*

Zum Wesen des Illustrators
gehört: einem Dichtungsgenau zuhören und antworten.
Ob daraus ein echtes Dialog, ein Doppelmonolog, ein
Freigespräch entsteht, hängt vom Charakter und
Fang des Themas und der Profilierung sprachlichen
und optischen Denkens ab.

Aufgabe des Illustrators bleibt ~~bleibt~~: Zeitnahe
distanzieren oder betonen, Zeit ferne er-innern und
aktiv ver-gegenwärtigen. Alle heutigen Ausdrucks-
formen ermöglichen Lösungen und beweisen ihre
Berechtigung umso eher, je verantwortlicher sie
das Zeichen eines produktiven Kluges und Beun-
ruhigung tragen.

Die Befreiung aller Buchkunst-Bedürfnisse
und -Ausdrücke versteht sich von selbst. Dennoch
oder gerade deshalb ist - fern allen Spezialisieren -
das entscheidende Kriterium auch des Illustrators
die rein künstlerische Qualität und graphische
Ausdrucks-kraft.

387ma



جوتز بومر، طبعة الرسوم التوضيحية، من مجلة: توضيحات، ٦٢، السنة الأولى، العدد رقم ٢، السنة ١٩٩٤

طلائع الكتب

Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr, *Murder in Baghdad*. Trans. by Khatil I. Semaan, Leiden 1972 (Arabic Translation Series of the Journal of Arabic Literature. Vol. 1).

تطور في «مأساة الحلاج»، أولى مسرحيات صلاح عبد الصبور الشعرية، مقومات أساسية، ترشحها للترجمة، أهمها «البساطة الكلاسيكية في البناء» (د. شكوى عياد)، والدقة في التعبير والابحار، وبالتالي خلو لغة المسرحية من الاناقة اللفظية ومن التزيد والاسترسال ومن قوالب الترادف الذهني واللفظي، ثم درامية الحوار، وطاقة الموضوع الذي تعالجه المسرحية على التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.

صلاحية «مأساة الحلاج» للترجمة تنضج من القراءة الأولى. وقدنحج المترجم، الدكتور خليل سمعان، في تقديم ترجمة أدبية آمنة للمسرحية، وجدير بالتسجيل ما بذله المترجم من جهد كبير في نقل المصطلح الصوري وفي تقريب دلالاته الخاصة.

ويقدم الدكتور سمعان للترجمة بمقدمة يقارن فيها بين مسرحية صلاح عبد الصبور ومسرحية ت. س. إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» (Murder in the Cathedral (Mord im Dom)، يلخص فيها طرفاً من دراسة سابقة له عن أثر إليوت في الشعر والمسرح العربي الحديث

"T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater", in: Comparative Literature Studies. Urbana, III, U.S.A., Vol. 6, No. 4, pp. 472-489.

وتأثر صلاح عبد الصبور باليوت غنى عن التذليل، فهو يعلن ويفصله ويبين كيف تمثل شعره في سيرته الفنية الممتعة «حياتي في الشعر» (بيروت ١٩٦٩). انظر خاصة ص ٤٩/٥٠، ٩٠ وما بعدها). وقد كان لهذا التمثل أثر مباشر في التحرر من قاموس الشعر التقليدي، وفي رؤية قضية القيم والمعنى في المدنية الحاضرة. على أن التشابه بين «مأساة الحلاج» و«جريمة قتل في الكاتدرائية» يقتصر في الواقع على الموضوع العام Thema وهو الشهادة أي الموت في سبيل الله، ثم بعض جوانب الشكل والبناء، أبرزها الالتزام بشكل الراجديا اليونانية وتقسيم المسرحية إلى جزئين واستخدام الكورس للتعليق والشرح، على أن مسرحية «الحلاج» تبدأ من النهاية، ففي المنظر الأول (وهو بمثابة الافتتاحية Prolog) نرى الحلاج معلقاً في جذع شجرة، ويبدأ الحوار بالسؤال عن هوية هذا الشيخ المصلوب وعن قائله، وببداية المنظر الثاني تعود المسرحية لتحمي لنا قصة الحلاج، قصة حياته وفاته. أما مسرحية إليوت فتسير وفق تسلسل الأحداث، فالجزء الأول يعرض لمقدمات الجريمة ثم قصة صراع توماس بيكت، استسق كاتريري، واختباره، واختباره الشهادة، والجزء الثاني يعرض لتنفيذ الجريمة. ويلحق إليوت بالمسرحية خاتمة Epilog (تقابلها افتتاحية «الحلاج») نرى فيها القوسان الأربعة، قطة بيكت، يحاولون تبرير الجريمة.

في «مأساة الحلاج» تسأل مجموعة من اصحاب الحرف عن قاتل الحلاج، فتجيب: «نحن القتل»، قتلناه «بالكلمات»، ويعاد السؤال على جوقه من الصوفية، فتجيب: «نحن القطة»، احببناه، فقتلناه، «وقتلناه بالكلمات»، «أحببنا كلماته، أكثر مما احببناه، فماتت كلماته موت لكى تبقى الكلمات».

الحديث هنا في الظاهر عن «الحلاج»، ولكنه في الواقع حديث الشاعر عن نفسه في الزمن الحاضر. و «الكلمات» هي مجال ومادته التي يؤسس بها نفسه ويرى وجوده ويرى العالم من حوله، ولكن أداة الشاعر، وهي «الكلمات» قد أشرعت



فريتز فيشر، رسم إيضاحي لقصة جان بول «رحلة الدكتور كاتسبير جسر ال
الحصيف» Jean Paul, Dr. Katzenbergers Badereise، وارتشر م. دبتريش،
ميننجن، ١٩٦٦

في وجهه، بل هي قائلته، ولكن «ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد؟» حول هذا التناقض المركب تلور «مأساة» صلاح
عبد الصبور، فعلى المستوى الظاهر تعالج المسرحية قضية الحسين بن منصور الحلاج الذي صلب في بغداد سنة ٣٠٩ هـ
بأمر الخليفة المعتذر، وعلى مستوى آخر تطرح قضية الشاعر. ويقول المؤلف: «لقد جرجر «الحلاج» من زهره الى
حشفه كما حدثنا بنفسه، ولكن ذلك كله ليس إلا بناء وشكلا. أما القضية التي تطرحها فقد كانت قضية خلاصي الشخصي.
فقد كنت اعاني حيرة مدمرة ازاء كثير من ظواهر عصرنا ... وكنت أسأل نفس السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه:
ماذا أفعل؟

وهنا ألفت المسرحية قضية دور الفنان في المجتمع، وكانت اجابة الحلاج هي أن يتكلم ... ويموت، فليس الحلاج
عندى صوفيا فصيح، ولكنه شاعر أيضا، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تبعا من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس
الغاية. وهي العودة بالكون الى صفاته وانسجامة بعد أن يتخوض بحمار التجربة.
كان عذاب الحلاج طرعا لمذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة ...
وكانت مسرحيتي «مأساة الحلاج» معبرة عن الايمان العظيم الذي بقي نقياً لاثوبه شائبة، وهو الايمان بالكلمة.
«حياتي في الشعر» ص ١١٩ ١٢٠.

القضية الجوهرية التي تطرحها «مأساة الحلاج» هي قضية الشاعر والشعر في العصر الحاضر، وفي مجتمع تراه الادي
تراث شعري، والكلمة في هذا التراث هي اعل مرتاب التعبير الحضاري، وبها تتأكد الذات وتأنس الوجود. «الكلمة»
في هذا التراث «خالدة». والتعبير الشائع «رجل السيف ورجل القلم» هو انعكاس لهذا الاجلال. ومفهوم «الادب
الرفيع» (الذي نحدث باسمه العقاد) استند الى «كبرياء» الكلمة وسموها.

ولكن قد تسرب الشك الى الكلمة، فلم تعد بدئية ولم تعد خالدة، وانما أصبحت مشكلة ومعضلة. قد اصابتها القهر
والزيف والشيوخ والاملاق. أصبحت الكلمة «موضوع» الشاعر بعد أن كانت «عدته» و «زهره». ماعسى الكلمة أن تفعل؟
وما جلوى الكلمات في هذا الزمن القبيح؟

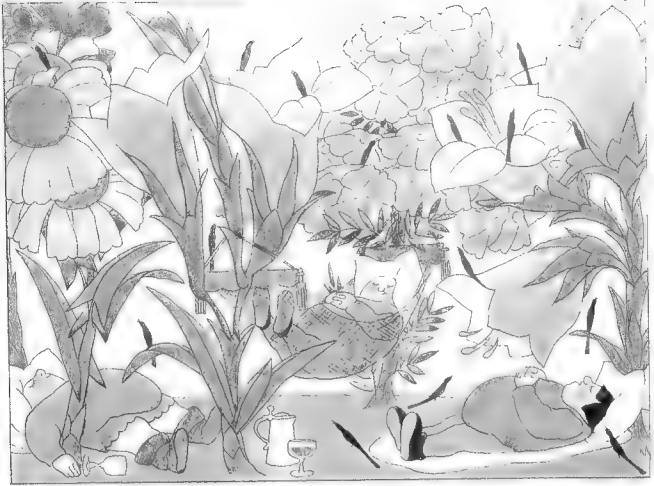


جرهارد ماركس، صحيفة المتون لمجموعة اورفيوس ، Orpheus ، دار نشر
ارنست هوسفيل هامبورج ١٩٤٨

ولكن الشاعر يتطلع الى الالتلاف والنقاء، ويتشوق الى اليقين والهايمونية، وتبقى «الكلمة» ملاذه. «وكانت مسرحي...
معيرة عن الايمان العظيم الذي بقي لي نقياً لاثوبه شابة، وهو الايمان بالكلمة.»
ولكن القضية لارتفع بخلاص الشاعر في الكلمة وبالاخلاص للكلمة، فاسياها قائمة. والحلاج، الشاعر المتصوف، يعرف
ذلك، ويحس القهر الذي تعانيه الكلمة، ولا أمل له الاالحلم بأن تقع كلماته يوماً ما على ارض خصبة.

«لكن هل تفتح كلمة
قلبا مقفولا يرتاج ذهبي؟
ماذا اصنع؟
لأملك إلا أن احدث
وننتقل كلمتي الريح السواحة
ولاينها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الروي
قلمل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمم
يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الأمر
ويوفق بين القدرة والفكره
ويراوج بين الحكمة والفعل...»

(ديوان صلاح عبد الصبور، بيروت ١٩٧٢. المسرحيات ص ٢٤٣)



«أرض الأحلام» Schlaraffenland ، أو بلاد الأوهام والترف والكل من أقدم التخييلات الطوبولوجية التي تعود إلى فكرة الفردوس المفقود. إلى هذه البيوتوبيا القديمة
 حرب الأسماك من قسوة الواقع وضلوعه ومن ألم الجوع والحاجة، وتخيّل نفسه يعيش في أرض تجري بها أنهار من اللبن والعسل، ولا حاجة به إلى شقاء العمل.

لوحتي هذه الصفحة من أعمال ثنان تصويري كبير في مطلع هذا القرن، هو كارل أرنولد، والإرختان مأخوذتان من طبعة مصورة نشرت عام ١٩٢٥ برلين للكاتب
 الصربي وصانع الأغنية هانز زاكس (١٤٩٩ - ١٥٧٦)



So schießen nach dem Ziel die Gäste.
Der schlecht'le Schütz gewinnt das Beste.
Im Laufen gewinnt der Letzt' allein.
Das Polster schlafen ist allgemein.
Ihr Weidwerk ist mit Flöh und Läusen,
Mit Wanzen, Katzen und mit Mäusen.
Auch ist im Land gut Geld gewinnen.
Wer sehr faul ist und schläft darinnen,
Dem gibt man für die Stund zween Pfennig,
Schlaf' er nun viel oder wenig,

[illegible]

وفي سبيل الكلمة؛ لكي تبق وتثمر، ولكي يعيد الى الكلمة حياتها وخلودها، يأخذ الشاعر المتصوف على عاتقه الشهادة؛ أو بمعنى آخر يأخذ على عاتقه الفناء في الكلمة. فالكلمة في الكلمة وعمقها ينقد نفسه في الاعلاء الصوري للكلمة:

كان من يقتلني محقق مشيتي
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه بصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكره
كان يقول: إن من يقتلني سيخل الجنان
لأنه يسفه أئم اللور
لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد
شجرة جليلة زرعها بقلبي العقيم
فديت الحياة طالت الأغصان
مثمره تكون في مجاعة الزمان
خضراء تعطي دون مهد، بلا أوان، (ص ١١٢)

Aus Porto sich zu unterziehen,
 »Du, Freunde!« rief der Loyoliten
 Gekühn't Paar, was dacht ihr ihm?
 Ihr irrt, es war die Affäre,
 Das schwören wir beim Escobar
 »Ihr Herren!« sprach mit bescheiden Miene
 Ein Presely aus Trankbar,
 »Woh! dückt, ich habe wo gelauert,
 Es sei die Kalamität gewesen.«
 Hier ließ der alte Schiffkaplan,
 Vom Putsch erhit, mit wildem Blickem
 Sein krummes Pfeifenrohr in Stücken
 Und spie es in den Ozean.
 »Neh, länger wst nicht auszustehen,
 Wer wird die Büß so vernehmen?«
 Rief er, »es ist ja sonnenklar,
 God damn, daß es ein Pudding war.«

Der Gesetzgeber (1983)

Der Adler wollte reformieren
 Und schaffte die Polygamie
 Bei dem gesamten Federvieh
 Auf einmal ab. Dem armen Tierem
 Mißfiel die strenge Polizei,
 Zumal dem Hahn. Er trat heebel,
 Um feierlich zu protestieren
 Und vor des Königs Majestät
 An die Natur zu appellieren.
 Er schlug mit Maße, wie ein Prophet,
 Dem retum Selon aus Gewissen
 Und sprach mit sanfter Energie

34



ملوت أكرمان، نصر على الحطب لقصة جوتليب كونراد بفيل «عشرب وغلام من راحة التتم» دار نشر ديريش، ميمنج 1970

G. K. Pfeffel, Skorpion und Hirtenknabe

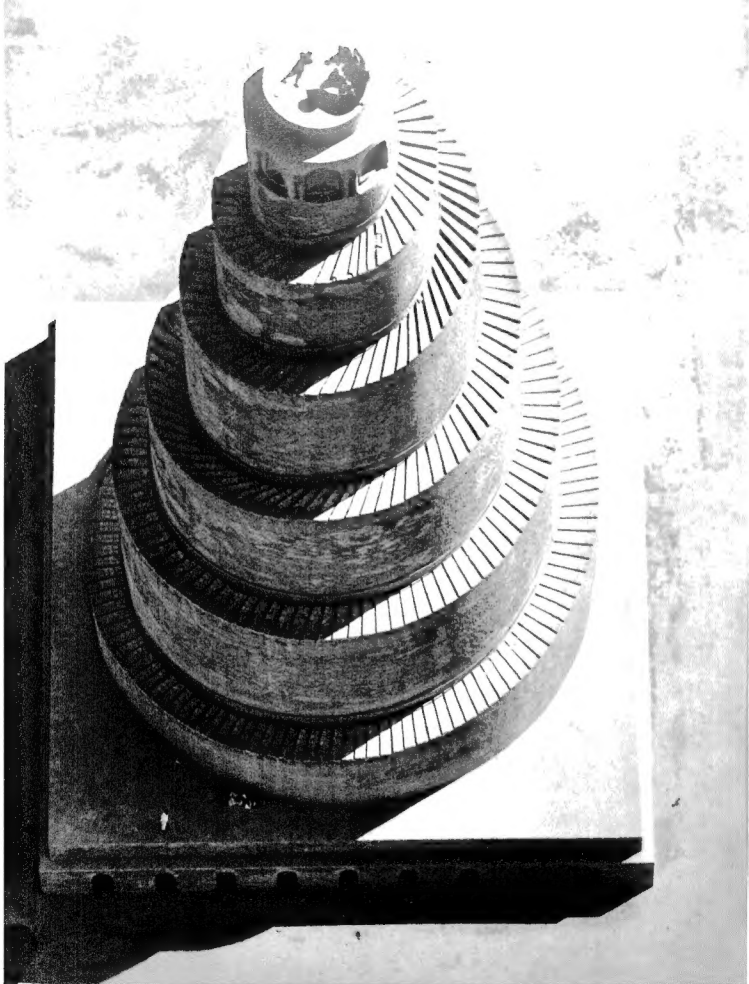
وراء «مأساة الحلاج» قضية الشاعر والفنان ودوره الاجتماعي في العصر الحاضر. ووراء المسرحية ماسبي في أوائل الستينيات في مصر «بأزمة المثقفين» (كما لاحظ الدكتور شكرى عياد. انظر كتابه وتجارب في الأدب والنقد القاهرة 1967. ص 149). على أن المسرحية تطرح السؤال عن دور الشاعر في المجتمع الحاضر وتجب عليه من موقع شاعر قد تمثل «الموروث الشعري» العربي والتراث الرعوي الاسلامي، بجانب ترجمه بقم الفكر الانساني (الهومانزم) وإيمانه بالفرن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة، وبالتالي ان غاية الفن «هي الانسان لا المجتمع» أو الانسان قبل المجتمع (حياتي في الشعر. ص 54، ص 69).

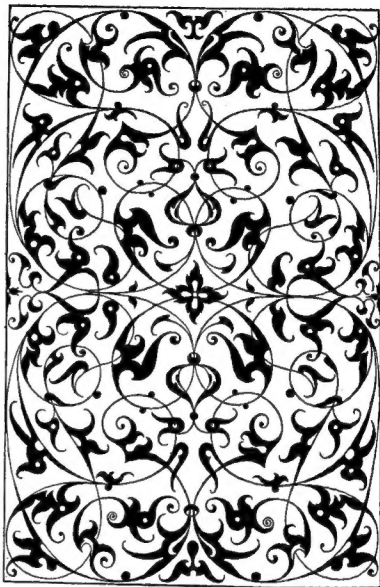
ولاشك ان للبناء الشعري والعمل الادبي نوعية خاصة، تتمثل في القيم الجمالية والابداعية التي هي اساس الفن قبل كل شيء. ولكن ليس الفن بظاهرة من ظواهر الطبيعة، وانما الفن يصنعه انسان له تراث ويعيش في الزمان والمكان، ولكنه لا يعيش في اى زمان أو مكان، وقد يكون انسانا ذا وعي تاريخي ونظرة شاملة، ولكن ليس له كيان مستقل عن الزمان والمكان. فهذا الزمان وهذا المكان هما اللذان فرضا على الشاعر صلاح عبد الصبور قضية «الكلمة» دين غيرها من القضايا، وبطريقة خاصة لم يعرفها الشعر العربي من قبل. ثم ان القول بان الفن «كيان مستقل» يعني تقسيم الانسان الى طبقات أو قطاعات، قطاع منه يتعامل مع عالم الفن واخر مع عالم الاقتصاد وثالث مع عالم الاجزاع... الخ.

(ن. ن.)

الجنة الملوثة بطبع المتوكل بالسرمد، من تصوير جورج جومرست، زيودخ
 بطبع المتوكل بالسرمد، من تصوير جورج جومرست زيودخ.







زخرف، من أعمال رودولف ماويل، الشيخ يلدوتش (من برن، سويسرا، حوالي ١٤٤٨-١٥٣٠)



calligraphic
Signs

Günter Jackl, Kalligraphische Zeichen, 1973

جنتر یاکل، رسم خطی، ۱۹۷۳

